5. JAHRGANG 1959 · HEFT 4

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

VERLAG BÖHLAU

MASKE UND KOTHURN

VIERTELJAHRSSCHRIFT FÜR THEATERWISSENSCHAFT

Herausgegeben vom Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien

Aufgabenkreis und Zweck: Die Vierteljahresschrift für Theaterwissenschaft „Maske und Kothurn" will in lebendigster Form zur Weiterentwicklung dieser in vielen Ländern aufstrebenden Disziplin beitragen. Sie stellt dauernde Grund- und Wesensfragen des Theaters im Zusammenhang mit neuesten Forschungen und Erfordernissen zur Diskussion. Sie bietet viele neue theaterhistorische Einsichten und gibt Überblick über das in anderen Ländern Erprobte und Erarbeitete. Vor allem dient sie auch dem lebendigen Theater von heute und morgen, indem sie von der zweitausendjährigen Kulturkontinuität des abendländischen Theaters her die Brücken zu den neuen Theaterproblemen der Gegenwart schlägt. Wie schon im ersten Heft, erhalten deshalb nicht nur Theaterforscher das Wort, sondern genau so Regisseure und Dramaturgen, Dramatiker, Komponisten und Theaterleiter, Schauspieler und Bühnenbildner. Es geht hier bei aller Wissenschaftlichkeit nie um bloß Antiquarisches, sondern um ein gemeinsames Anliegen der Kunst und der Wissenschaft. Neben den Leitaufsätzen werden in Sonderabteilungen jeweils „Porträts" großer Theaterleute und Theaterwissenschaftler geboten. In einer Abteilung „Schatztruhe" wird Ungedrucktes oder in verschollenen Ausgaben Gefundenes dargeboten. Berichte über Theatersammlungen, Theatermuseum und Theaterwissenschaftliche Institute gewähren einen Einblick in die Arbeit der Mitstrebenden und in die Quellenbestände. Rezensionen neuer Fachliteratur und bibliographische Zusammenfassungen wechseln in den einzelnen Heften ab.

Eigentümer und Herausgeber: Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien (Vorstand Univ.-Prof. Dr. Heinz Kindermann / Verantwortlicher Schriftleiter: Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich. Alle: Wien I, Hofburg, Batthianystiege / Erscheinungsweise: jährlich 4 Hefte oder 2 Doppelhefte / Anzeigen und Beilagen werden aufgenommen. Rezensionsexemplare direkt an die Redaktion erbeten. Eine Gewähr für die Berücksichtigung unverlangt eingesandter Bücher, Separata usw. kann nicht übernommen werden. / Verlag Hermann Böhlaus Nachf. Ges. m. b. H., Graz-Kroisbach; Wien IX/72, Frankgasse 4 / Druck: Carl Ueberreuter, Wien IX, Alser Straße 24

Abonnementpreis pro Jahrgang S 144.—, DM 24.—, Einzelheft S 42.—, DM 7.—.

Auslieferung für Deutschland: Böhlau-Verlag, Köln 16.

INHALT HEFT 4:

Aufsätze

Seite

Der junge zornige Autor. John Osborne und die deutschen Dramatiker. Zusammengestellt und eingeleitet von Hermann Wanderscheck (289) — Vierzehn deutschsprachige Dramatiker antworten: Wolfgang Altendorf (292) — Hermann

Fortsetzung auf Umschlagseite 3

DER JUNGE ZORNIGE AUTOR
JOHN OSBORNE UND DIE DEUTSCHEN DRAMATIKER

Eine aktuelle Umfrage bei 14 Theaterautoren

Von Hermann Wanderscheck (Berlin)

Unser ständiger Mitarbeiter, der Berliner Theaterkritiker Hermann Wanderscheck, ist dem interessanten Problem nachgegangen, warum die deutschsprachigen Theaterautoren nach dem Krieg nicht — legitimiert dazu — junge, zornige Dramatiker geworden sind, von einigen wenigen Ausnahme-Persönlichkeiten abgesehen. „Heiße Eisen" für die Diskussion auf der Bühne hat es in Hülle und Fülle gegeben. Die deutschsprachigen Autoren aber haben es vorgezogen, weniger zornig und rebellisch als psychologisierend und historisierend aufzutreten. An 14 Dramatiker wurde daher die Frage gerichtet: Sehen Sie in der geistigen Initiative John Osbornes, des Autors von „Blick zurück im Zorn", erfüllt, was Sie sich — wenn Sie als „zorniger Autor" auftreten würden (Menschenkritik, Gesellschaftskritik, Zeitkritik) — thematisch und gestalterisch vorstellen? Die Ergebnisse der Umfrage sind äußerst aufschlußreich für Haltung und Gesinnung der deutschsprachigen Nachwuchsautoren. Anschließend an einen einführenden Kommentar Dr. Wanderschecks veröffentlichen wir die originalen Stellungnahmen der 14 Dramatiker in der Erstveröffentlichung.

Im deutschsprachigen Theaterraum hat sich — 14 Jahre nach dem Ende des zweiten Weltkrieges — noch keine neue Theaterform — weder im szenischen Bild noch im Reflex einer richtungmäßig einheitlichen geistigen Initiative — entwickelt. Zur Zeit gelten alle Stile auf dem Theater und alle diese Stile überschneiden sich. Überraschenderweise sind die jungen, zornigen Dramatiker, die mit dem herrschenden Nachkriegszustand von Weltgeist und Gesellschaftsform unzufrieden sind, nicht auf dem Kontinent, sondern in England erschienen. John Osborne (Jahrgang 1929) hat sich mit seinen Theaterstücken „Blick zurück im Zorn" (Look back in anger), „Grabschrift für George Dillon" (Epitaph for George Dillon) und „Der Entertainer" als Hauptsprecher dieser jungen zornigen Dramatiker- und Epiker-Generation des heutigen England vorgestellt. Osbornes Theaterstücke sind daher — verständliche Reaktion — an den deutschsprachigen Bühnen in der zeit- und menschenkritischen Aussage hoch bewertet worden. Während „Blick zurück im Zorn" im Berliner Schloßparktheater zur deutschen Erstaufführung kam, ging der „Entertainer" zuerst im Deutschen Schauspielhaus Hamburg in Szene, Osbornes „Grabschrift für George Dillon" erlebte die deutschsprachige Erstaufführung im Zürcher Schauspielhaus und kam sodann am Staatstheater Stuttgart heraus. Am nachhaltigsten hat Osbornes „Blick zu-

rück im Zorn" die Theaterwelt alarmiert, das Stück ist exemplarisch für den Willen des jungen Autors geworden, nach Lösungen aus dem Chaos des Lebens und nach neuen humanitären Idealen zu suchen. So jedenfalls ist Osborne von den meisten deutschsprachigen Theaterkritikern bewertet worden.

Mit dieser bewußt vordergründigen Herausstellung des jungen britischen Autors, der zusammen mit einem Dutzend anderer englischer Schriftsteller die Bewegung der „angry young men" auf der Bühne, im Roman und Essay auslöste, hat die deutschsprachige Theaterkritik — keineswegs unberechtigt — die bohrende Frage verknüpft, warum der kontinentale Dramatikernachwuchs nicht gleich aggressiv und leidenschaftlich-zornig auf den Status von Welt und Gesellschaft reagiert hat. Erst nach zahlreichen Aufführungen der Stücke Osbornes erwies sich, daß diese „Hereinnahme fremden Zornes" keinerlei Einfluß auf die dramatisch-ideologische Arbeit der deutschsprachigen Autoren auszuüben imstande war. Aus der durchgeführten Umfrage bei den Dramatikern selbst ergibt sich mit klarer Mehrheit: nur die wenigsten Theaterpoeten wollen echt und bewußt zornig sein, überraschenderweise distanziert sich fast der gesamte Dramatikernachwuchs vom jungen Zorn auf der Bühne. Ein erstaunliches kulturhistorisches Phänomen, wenn man bedenkt, daß es dem jungen Osborne nicht nur um die Kritik an Menschen und Gesellschaft zu tun gewesen ist, sondern in allen seinen Bühnenwerken auch um eine Erneuerung des realistischen Dramas. Dem Naturalismus hat Osborne in vielen persönlichen Bekenntnissen abgeschworen und davon gesprochen, daß nichts verderblicher für das Theater der Gegenwart wäre, als in den „alten Ibsen-Kater" zu verfallen.

Wie immer man auch zu den Schauspielen Osbornes stehen mag, der für seine Person und Generation die dichterischen Konsequenzen aus der gesellschaftlichen und politischen Lage Englands gezogen hat, um zu einem allgemein verbindlichen und kritischen Menschenbild vorzustoßen, eines hat sein Rebellentum auf der Bühne erreicht: daß vom Drama der Gegenwart wieder kämpferischer Elan, ein vitales Temperament, protestierendes Selbstbewußtsein und unbestechlicher Mut zur Wahrheit verlangt wird. Dabei geben wir gern zu, daß der Radius der dramatischen Attacken Osbornes ein sehr enger ist: er rennt gegen alles an, was noch an Kleinbürgerlichkeit, Spießigkeit, Borniertheit und Unterdrückung der persönlichen Freiheit vorhanden ist, er sieht in einer Gesellschaftsordnung, die ihr Heil in der saturierten Bequemlichkeit und wohlfahrtsstaatlichen Sicherheit sucht, die große Gefahr für das schöpferische Genie, das man nicht mit Renten und Pensionen, Bravheit und sattem Zufriedensein füttern und schließlich an die Leine legen kann. Osborne hat diesen Kampf gegen die Gleichförmigkeit und Seelendürre einer altgewordenen Generation, die zwar durch die Hölle des Krieges ging, aber die Dogmen der Tradition restaurierte, in allen seinen Theaterstücken zum Ausdruck gebracht. In „Blick zurück im Zorn" aber hat er noch mehr zu geben versucht: das Konterfei einer Jugend, die sich gegen den Konformismus aufbäumt und sich eigene moralische und geistige Gesetze gibt. In „George Dillon" — Osborne schrieb diesen dramatischen Erstling zusammen mit seinem Freund, dem jungen Schauspieler Anthony Craighton — zeichnete er

den Typ des jungen Künstlers in der Lebensatmosphäre einer zweitklassigen Bourgeosie — das Genie, das nie vollenden wird, sich nie vollenden kann, weil auch solche unvollendete Größe im göttlichen Plan liegt. Auch Archie Rice im „Entertainer" zwingt Osborne die Haltung eines Outsiders in der schäbig-kompromißlerischen kleinbürgerlichen Lebensatmosphäre auf, sein Zorn gilt der Duldung bestehender sozialer Illusionen, der hinnehmenden Anbetung überkommener Traditionen und Ideale, dem Achselzucken gegenüber dem revolutionär auftretenden Outsider der Gesellschaft.

Osborne hat mit diesen Theaterstücken lediglich eine geistige Initiative entfesselt, die neue künstlerische Form des Dramas gelang ihm nicht. „Blick zurück im Zorn" gewinnt dem poetisch-realistischen Drama lediglich den Flair der modernen Dialogdiktion ab, auf lange Strecken lebt die Aktion von psychologischen Spannungen und den Direktheiten des rebellischen Vokabulars. Der „Erfolg", den das Schauspiel auf den deutschsprachigen Bühnen erringen konnte, basierte auf dem Vakuum der deutschsprachigen Theaterproduktion: kein Autor trat auf, der nein zu den herrschenden gesellschaftlichen Zuständen sagte und im Zusammenleben junger Menschen von heute die tragischen Hintergründe individueller und existentieller Not aufriß. Insofern bot Osborne — aus Selbsterlebtem, Selbsterlittenem, Selbsterkämpftem — ein neues Bild der Lebenssituation. Seine Aussage, sein dramatischer Stil, sein heftiger Widerspruch hatten nichts mit den einflußstarken theatralischen Manifestationen zu tun, die nach dem Krieg von den französischen Autoren des Surrealismus, Existentialismus und Avantgardismus ausgingen. Mit Osborne konnte auch kein anderer junger englischer Dramatiker wetteifern, er machte allein Theatergeschichte, die kürzlich in einem Mißerfolg seines jüngsten Stückes — des Musicals „Die Welt des Herrn Slickey" — gipfelte.

Osborne und sein dramatisches Werk sollen nicht überschätzt werden. Die Umfrage an die deutschsprachigen Dramatiker, die andere Wege als er gingen, sollte dazu dienen, das Exemplarische dieses Dramatikers im dramatischen Gesamtschaffen der Gegenwart zu überprüfen und einige Ursachen aufzudecken, warum der deutsche Dramatikernachwuchs — in eine viel bedrohtere gesellschaftliche und politische Wirklichkeit gestellt — nicht auf die szenischen Barrikaden gestiegen ist. Die Antworten der Autoren sprechen für sich selbst: das, was nach 1918 auf dem deutschen Theater, durch die explosive Mithilfe des dramatischen Expressionismus, vor sich ging, wiederholt sich heute nicht. Vielleicht ist eine der entscheidenden Ursachen für das Versagen der lebenden Dramatiker im Zugriff auf das große unruhevoll-zornige Thema die Kontaktlosigkeit, die zwischen und unter den Dramatikern der jungen Generation besteht. Es gibt keine gemeinsamen Manifeste, keine „Declarations" (wie sie Osborne und die „angry young men" in London veröffentlichten), keine Autorengruppen avantgardistischer Gleichstrebigkeit (wie in Paris, wo Ionesco, Audiberti, Adamov, Tardieu und Vauthier — um nur einige Namen zu nennen — im theatralischen Experiment die Erneuerung der Bühne betreiben), es gibt keine Dramatiker-Vereinigungen mit zielgleichen Ambitionen und verschworenen Programmen.

Dennoch bedeutet das alles nicht, daß es keine Zukunft für das deutsche Drama geben wird. Der junge Osborne ist weder prämiiert worden noch hat er je einen Auftrag, ein Stück zu schreiben, von einem Theater erhalten. Als das Royal Court Theatre in London — eine Bühne mit dem bedingungslosen Vorsatz, jungen Dramatikern zur Uraufführung zu verhelfen — 1956 an die junge Dramatikergeneration in England appellierte, wurde unter den bisher unbekannten Einsendern der junge Osborne entdeckt und sofort mit „Blick zurück im Zorn" uraufgeführt. Die sensationelle Karriere des jungen Dramatikers war in wenigen Jahren — nicht zuletzt dank der wachen, dramaturgischen Förderung der deutschen Bühnen, insbesondere des Berliner Schloßparktheaters, das Osbornes Stück repräsentativ in den Berliner Festwochen herausstellte — vollendet. So hoch die Theater und ein großer Teil der Kritik das Schauspiel Osbornes bewerteten, ein unmittelbarer Einfluß auf die deutschen Dramatiker durch die Osborne-Stücke unterblieb.

Die Autoren haben die Gründe selbst dargelegt.

Vierzehn deutschsprachige Dramatiker antworten:

WOLFGANG ALTENDORF

in Pfalzgrafenweiler bei Freudenstadt im Schwarzwald ansässig, brachte 1958 das Schauspiel „Die Schleuse" in Trier zur Uraufführung, arbeitet an einem neuen dramatischen Werk, worüber das „Betriebsgeheimnis" gelegt ist, ferner an einem neuen Fernsehspiel.

Ich bin nicht zornig. Worüber? Das Leben ist wunderbar. Wesentlich bei allen meinen Arbeiten erscheint mir folgendes: ich bin nicht der Meinung, daß es möglich ist, eine Handlung durch ein kurioses Verhalten der auftretenden Personen voranzutreiben, wie das bei modern erscheinenden Stücken zu häufig der Fall ist. Meine Personen sollen sich in meinen Stücken so benehmen, wie sich jeder von uns, wie ich mich selbst, in ähnlicher Lage — der Veranlagung gemäß — benehmen würde. Die Handlung erhält ihre Hauptimpulse von außen her. So sehen sich die Personen meiner Stücke Nötigungen, Pressionen exogener Mächte gegenübergestellt, mit denen sich die ihnen innewohnenden endogenen Kräfte ihres Menschseins auseinandersetzen müssen. „Challenge and Response" (ähnlich wie bei Toynbee) übertragen in das Gebiet der Dramatik. Die Nötigung exogener Mächte stellt die Herausforderung (Challenge) dar, auf die der Mensch mit den im Bereich seiner Möglichkeiten liegenden endogenen Kräfte — mit allen Tendenzen zum Guten oder Schlechten hin — eine Antwort (Response) zu geben hat. Dies zwingt zu einem klaren dramaturgischen Aufbau, erzeugt Spannung, erregt Mitgefühl und schafft Interesse. Es ist zudem nicht langweilig, und darauf kommt es mir vor allem an.

HERMANN GRESSIEKER

lebt in Berlin, wurde mit dem Gerhart-Hauptmann-Preis der Freien Volksbühne Berlin ausgezeichnet, erfolgreich mit dem letzten Schauspiel „Heinrich VIII. und seine Frauen", das 1959 in New York gespielt wurde, legt als neue Arbeit für das Theater eine durchgreifende Neufassung der Tragödie „Die goldenen Jahre" vor.

Zornige junge Männer — das ist jetzt ein Modewort. Aber was soll's? Ich meine, es versteht sich heute für einen Dramatiker von selbst, daß er zornig ist, und nicht nur für die jungen Männer. (Seneca hat eine schöne Abhandlung wider den Zorn geschrieben — aber schreckliche Tragödien.) Um es gesetzter zu sagen: es hat keinen Sinn, ein Drama zu schreiben, wenn man damit nicht sein Jahrhundert in die Schranken fordert. Es gab Zeiten, da war das anders. Calderon etwa oder auch Racine konnten in ihren Dramen ihre Welt bestätigen. Aber was sollten wir denn, bitte, bestätigen? Eine Welt, die durch die Rationalismen verschiedener Couleurs in eine „Endsituation" von äußerster Absurdität gebracht worden ist? Nein — der Himmel erhalte uns unseren Zorn — zugleich mit unserer Liebe! Wenn ich merke, daß mein Zorn nachläßt, verschenke ich meine Schreibmaschine. — Im übrigen scheue ich mich nicht zu sagen: es hat keinen Sinn, ein Drama zu schreiben, wenn man nicht zu einem neuen Thema jeweils die neue Form findet. Wie diese Form sein soll, kann niemand einem Dramatiker sagen. Wie diese Machart heute keinesfalls sein soll, kann ich mit größter Bündigkeit fixieren: nicht naturalistisch, nicht gepusselt, gestrichelt und gepinselt, nicht „psychologisch" und — in einem Zeitalter, dem Männer wie Albert Einstein ganz andere Aspekte diktierten — nicht mehr einfältig in der Perspektive. Wir sprachen schon vom Zorn. Auch der Schock und die Provokation dienen, neben anderem, dem „Vergnügen der Mitbürger".

WOLFGANG HILDESHEIMER

lebt in Poschiavo in der Schweiz, 42 Jahre alt, Autor von Bühnenwerken und Kurzgeschichten, schrieb zahlreiche Hörspiele und einen Roman, kam 1959 in Celle mit dem Einakter „Der schiefe Turm von Pisa" und 1958 an den Münchner Kammerspielen mit „Pastorale" zur Uraufführung, erlebte in der Berliner „Tribüne" bei den Festwochen 1959 die Uraufführung seines Stückes „Landschaft mit Figuren". Mehrere Theaterstücke sind in dem Band „Spiele, in denen es dunkel wird" erschienen.

Von John Osborne kenne ich nur ein Stück, das ich erst vor kurzem auf englisch — nicht in der anfechtbaren deutschen Übersetzung — gelesen habe: „Look back in Anger" (Blick zurück im Zorn). Ich finde es mittelmäßig, d. h. weder ganz gut noch ganz schlecht — der Autor interessiert mich nur als kulturhistorisches Phänomen, als Künstler wenig. Ich selbst kann mich weder als zornig noch als jung sehen —, daher weiß ich nicht, welche Themen ich als „angry young man" aufgreifen würde.

KURT KLINGER

junger österreichischer Dramatiker, zur Zeit in Wien journalistisch und als Dramatiker-Hospitant am Wiener Burgtheater tätig, mit „Weltkabarett" bei den Berliner Festwochen 1959 — im Gastspiel des Kleinen Theaters der Josefstadt — vertreten. Hatte mit seinem Erstling „Odysseus muß wieder reisen" starken Erfolg, als neues Werk liegt der Einakter „La Sera" vor.

Keine Rede davon, daß John Osborne sein Erfolg nicht zu gönnen wäre. Aber dieser Erfolg hat doch das Fatale an sich, daß er den jungen deutschen Dramatikern immer wieder vorgerechnet wird und das Argument nährt, daß das Vorzügliche sich mit der spielerischen Kraft eines Wirbelsturms durchsetze. Zorniger, junger Autor — das ist die Wendemarke geworden, die uns anzeigen soll, ob wir auf die Auseinandersetzung mit der Zeit oder auf den Plexiglasturm abstrahierender Zeit- und Weltflucht zusteuern. Osbornes „Blick zurück im Zorn" — sein „Paradestück" neben anderem —: ein barbarischer Triumph, ein Triumph in Kinnhakentechnik. Denn weder ist die Dramaturgie Osbornes originell, noch ist seine Sprache besonders geprägt. Seine Personen haben keinen „Ausbruch", sie werden ausfallend. Sein Milieu ist nicht einmal halb so exotisch, wie es Tennessie Williams' verderbter Südstaatenzauber ist, und die Handlungen, die sich darin ereignen (zehnmal dagewesen) besitzen die geistige Dimension kleinbürgerlicher Wehwehchen. Es sind Kleinzimmerbegierden und Treppenhausängste. Osborne hat allerdings demonstriert, daß das Schreiben von Theaterstücken ein Akt der Vitalität ist. Insofern dürfen wir uns von ihm wohl beschämen lassen, denn mir will scheinen, daß die jungen Dramatiker bei uns nicht mit dem gleichen Elan schreiben und deshalb weniger überzeugen. Die Kritiker aber stützen sich noch auf etwas anderes: nicht Osbornes Haltung als Künstler, sondern seine Haltung als Moralist sei entscheidend. Zumindest sei seine moralische Haltung typisch für die Jugend und besonders für die enttäuschte, verhemmte, zynische und machtlos zornige Generation der Dreißigjährigen ... Mag sein, daß Osborne eine Spezialität ist, die nur an Ort und Stelle — in England — schmeckt, daß er so unübertragbar und so unverständlich ist wie der Beefsteakhumor, daß man in London genau erkennt, was er will, wen er angreift, wen er verteidigt. Vielleicht ist Osbornes Gesellschaftskritik nicht auf kontinentale Verhältnisse übertragbar, ähnlich dem englischen Sozialismus und dem Apparat der englischen Demokratie. Aus kontinentalem Blickwinkel vermag ich bei Osborne jede Art von Initiative, nur keine geistige zu erkennen. Mir liegt der Verdacht nahe, daß Osbornes zielloser Protest gegen alles und jedes die Älteren bestochen hat, „Blick zurück im Zorn" für ein typisches Portrait der Jugend zu halten. Es kommt allen Vorstellungen (und geheimen Wünschen) entgegen, die jede Vätergeneration von ihren Söhnen besitzt: talentiert, verrannt, instinktlos und gänzlich unorientiert. Mir will jedoch scheinen, daß die für Europa zeittypische Jugend von der Art des jungen Mendigalès ist, der in Anouilhs „General Quixotte" auftritt: ganz und gar nicht eingeschüchtert, eine nur ihr gehörende Moral lebend, wenig um Verständnis bemüht, weder an übertriebener

Hochschätzung noch an Verachtung der Vätergeneration leidend, illusionslos, realistisch und brutal, wenn man sie stört, einen Zynismus ohne heimliche Wunden tragend ... Was will Osbornes Zorn anderes als demütigen? Die Lösung seines Schauspiels ist geradezu infantil: das Eichhörnchenspiel der Versöhnung mit der durch eine Fehlgeburt geläuterten jungen Frau — Komm, wir sind zwei arme, schwache Tierchen und werden uns verkriechen, das Bettchen ist bereit, wenn Du bei mir bist und mich für einen Mann hältst, ist alles gut. Das ist doch zuletzt die Aussage, zu der Osbornes unheiliger Zorn führt. Soll das sanfte Ruhekissen und die sentimentale Eintracht die Quintessenz unserer Vorstellung vom menschenwürdigen Leben sein? Man hat diese Generation eine Zeitlang die „schweigsame" genannt. Ich will nicht hoffen, daß Osborne für sie den Mund aufgemacht hat, das hieße nämlich, das Schweigen habe bisher nicht Ernst und Unbestechlichkeit verborgen, sondern Banalität.

HANNO LUNIN

junger Dramatiker aus Berlin, mit „Paternoster" im Studio der Freien Volksbühne Berlin uraufgeführt, Regieassistent bei Intendant Barlog in Berlin, seit dieser Spielzeit Dramaturg am Stadttheater Pforzheim, rechnet sich zu den „wetterwendischen" Autoren, die nichts über Stücke, die in Arbeit befindlich sind, aussagen können.

Der Zorn ist eine Eigenschaft, die mir — ich bin mir dessen bekümmert bewußt — in meinen schriftstellerischen Versuchen möglicherweise verhängsnisvoll fehlt. Denn wo sie auftaucht, erweist sie sich jeweils schnell als das, was Gotfrid von Straßburg „ein friuntlîchez zornelîn" genannt hat. Da ich — wohl im Zusammenhang mit meinem Mangel an Zorn — auch kritisch wenig begabt bin, steht mir ein Urteil über den britischen Kollegen in keiner Weise zu. Im übrigen meine ich, werden die Theater für neue Bühnenwerke niemals genug tun können. Meine ganz anders orientierte dramatische Problematik — im Vergleich mit Osborne — verhindert es auch, Themen in Vorschlag zu bringen, die zugleich zornig und künstlerisch behandelt werden können.

CLAUS B. MAIER

junger Dramatiker, lebt in Berlin, wurde 1959 in Flensburg mit „Der Tod des Till" erfolgreich uraufgeführt, der Berliner Kiepenheuer-Bühnenverlag setzt sich für die Förderung seiner Werke ein.

Osborne ist ein hochbegabter Bursche. Aber es ist purer Zynismus, seinen „Zorn" den angeblich so wenig zornigen deutschen Autoren immer wieder vor Augen zu führen. Stücke wie Hirches „Triumph in tausend Jahren", Richard Heys „Thymian und Drachentod" und Dieter Meichsners „Besuch aus der Zone" beweisen, daß der deutsche Dramatiker auch sehr zornig ist. Aber man kauft ihm seinen Zorn nicht ab, man glättet und streicht, man zittert vor den „Innungen",

man entschärft die dramatische Explosion und führt Blindgänger auf — oder man führt überhaupt nicht auf! Ein brutaler Wurf wie „Die Räuber" wäre heute nicht mehr möglich, das höhnische „Prost! Es lebe die Königin!" im „Entertainer" von Osborne dürfte in einem deutschen Stück — auf deutsche Verhältnisse angewandt — nicht vorkommen. Der zitternde deutsche Intendant vor dem Thron des Schlachtermeisters, der durch seine Parteizugehörigkeit zum Kulturdezernenten avanciert ist und „Iphigenie" und „Gasparone" sehen will, ist leider keine Erfindung böswilliger Satiriker. Es gibt ihn nur zu häufig.

JOHANNES MARIO SIMMEL

lebt in München, schrieb zahlreiche erfolgreiche Filme, ehe er beim Mannheimer Dramenwettbewerb 1957 als Bühnenautor „entdeckt" wurde. Sein Schauspiel „Der Schulfreund" wurde von vielen Bühnen im In- und Ausland gespielt.

Ich sehe in der geistigen Initiative des Autors John Osborne nicht erfüllt, was ich mir einfallen lassen würde, wenn ich als „zorniger Autor" auftreten sollte. Mich machen zornig: soziales Elend und soziale Ungerechtigkeit, die Verfolgung, Unterdrückung, Einkerkerung, Folterung oder Tötung von Menschen wegen ihres politischen Glaubens, ihrer Religion oder ihrer Rasse, der Krieg, denn es sind nur Menschen, die ihn entfesseln, also müssen Menschen ihn auch verhindern können, und die Art, wie in unserm Land die Verbrechen der jüngsten Vergangenheit vergessen werden und die Geschichte der jüngsten Vergangenheit umgelogen wird. Das macht mich zornig. Darüber will ich schreiben. Ich will nicht eine frühere Generation anklagen. Ich will versuchen, in meiner Zeit etwas zu ändern. Ich habe bei Bertolt Brecht gelesen, daß man die Wahrheit mit List verbreiten muß.

ERWIN SYLVANUS

lebt in Völlinghausen (Möhne) bei Soest in Westfalen, sein erstes Stück „Korczak und die Kinder" wurde von über 30 Bühnen gespielt, Heinz Hilpert brachte 1959 in Göttingen die Uraufführung des Schauspiels „Zwei Worte töten", das dritte Schauspiel „Unterm Sternbild der Waage" wird 1960 in Göttingen uraufgeführt.

Ich denke nicht daran, als zorniger Autor aufzutreten. Ich denke schon gar nicht daran, in der „geistigen Initiative" von John Osborne irgendwie erfüllt zu sehen, was mich bewegt und quält. Jeder Autor hat seine Themen, nur ihm zugehörige Aussagen, er sollte einen persönlichen Stil haben. Auch mein drittes Stück soll dem Publikum verhelfen, einige richtige Fragen zu stellen. Freilich werden richtige Fragen oft als schockierend empfunden — wie mir das Presseecho auf meine beiden ersten Schauspiele gezeigt hat. Das wird mich aber nicht abhalten, derartige Fragen zu formulieren. Mein drittes Stück hat die gleiche Tendenz wie meine ersten beiden Werke für das Theater: es zielt nach der Wahrheit.

THEODOR SCHÜBEL

lebt in Schwarzenbach an der Saale, übt einen bürgerlichen Beruf aus, erhielt für sein Schauspiel „Der Kürrassier Sebastian und sein Sohn", das im Berliner Schloßpark-theater 1957 bei den Berliner Festwochen uraufgeführt wurde, den Gerhart-Haupt-mann-Preis.

Osbornes „Blick zurück im Zorn" habe ich bei Barlog gesehen, den „Entertainer" habe ich gelesen. Ich finde beide Stücke sehr interessant, weigere mich aber, ihnen jene exemplarische Stellung zuzubilligen, die man ihnen weit-hin gibt. Obendrein hat mich das Schlagwort vom „zornigen jungen Mann" im-mer etwas amüsiert: ist die Verbindung von jung und zornig nicht das Selbstverständlichste der Welt?

HANS DIETER SCHWARZE

der Autor war als Dramaturg an den Münchner Kammerspielen tätig, ist jetzt Dramaturg der Bavaria Filmgesellschaft in München, schrieb mehrere Theaterstücke, eine neue Komödie „Der Mohr von Brandenburg" wird in der Spielzeit 1959/60 am Staatstheater Stuttgart uraufgeführt.

Zorn macht noch kein Drama. Zorn kann sehr theatralisch sein, gottlob auch komisch. Aber ein zorniger Autor möchte ich ums Verrecken nicht sein. Zorn, auch wenn er sich noch so gewaltig alkoholisch gebärdet, ist doch nur eine Äußerungsform und Äußerungsmöglichkeit — und der Dramatiker sollte eine ganze Skala von Äußerungsmöglichkeiten beherrschen, denn das Wesen des Dramatikers zielt doch auf Gerechtigkeit. Zorn zum dramatischen Ideal poten-ziert bedeutet eine entsetzliche Verarmung und wirkt töricht. Gesellschaftskritik wirkt um so überzeugender, je gerechter sie die gegensätzlichen und abweichen-den Momente darstellt. Im übrigen: die Bühne ist eine konservative Kunstform, keineswegs so avantgardistisch wie Lyrik oder Malerei. Besser schreiben zu lernen, um der Wahrheit näher zu kommen: das ist eine Aufgabe für uns, die jungen Dramatiker.

DIETER WALDMANN

lebt in Freiburg, nachdem er lange Jahre in Südamerika ansässig war und dort als Journalist und Redakteur tätig. 1959 wurde in Wiesbaden das Stück „Schwarze Mäuse" und an den Städtischen Bühnen Köln das Schauspiel „Der blaue Elefant" uraufgeführt.

Wenn es nicht unbedingt sein muß, möchte ich nicht so gern als „zorniger, junger Autor" auf die Bühne treten. Zornige Menschen sind unkontrolliert, dem Irrtum leichter preisgegeben als nüchterne und sehen oft so albern aus. Wann wird man denn zornig? Wenn man nicht mehr an sich halten kann, wenn man so viel durchgemacht hat — und ich will von einem Künstler doch annehmen, daß er im Grunde ein gütiger Mensch ist, der es gut meint mit seinen Mit-menschen — daß man platzt. Dann bitte sehr, dann ja. Aber wie sieht es denn bei den meisten Autoren mit dem Platzen aus? Man sucht nach etwas, woran

es sich zu erzürnen lohnt, dem Thema. Monatelang. Und manchmal fällt einem so gar nichts ein. Und der Zorn wartet geduldig — und verraucht.

GÜNTHER WEISENBORN

lebt in Hamburg, sein neues Schauspiel „Die Familie von Nevada" greift die aktuellen Fragen der Atombedrohung auf. Nach „15 Schnüre Geld" will der Autor ein zweites dramatisches Motiv aus dem Chinesischen behandeln.

In unserer Literatur, die sich durch willfährige Hereinnahme fremden Zornes eindeckt, wird eigener Zorn nicht geduldet. Es gibt übergenug Themen für die künstlerische Bewältigung durch eine zornige Dramatikerhand. Die Welt schreit danach, aber hierzulande leisten sich die Dramatiker — bei kolonialisierten Spielplänen — allzugerne statt eines großen Zorns nur eine knappe Wut. Die kommt nicht so teuer.

GERT WEYMANN

lebt in Berlin, erhielt für sein Schauspiel „Generationen" den Gerhart-Hauptmann-Preis der Freien Volksbühne Berlin, kam 1959 in Nürnberg mit dem Schauspiel „Eh die Brücken verbrennen" zur Uraufführung.

Ich schätze die Literatur der zornigen jungen Leute in England. Stücke wie Osbornes „Blick zurück im Zorn" oder Delaneys „Bitterer Honig" sind ohne Frage echter Ausdruck ihrer Gefühle. Allerdings glaube ich nicht, daß sich diese Literatur bei uns in dieser Form wiederholen läßt. Gewiß fehlt es nicht an Zornesstimmungen. Vielleicht ist die Welt der Eltern, der Hintergrund für jugendliche Rebellionen bei uns dermaßen makaber, daß Zornesstimmungen à la Osborne sich davor wie ein Sturm im Wasserglas ausnehmen würden. — Die englische Gesellschaft ist trotz zweier Kriege intakt geblieben. Trotz aller Erschütterungen hat sie sich die humanitären Ideale des 18. und 19. Jahrhunderts bewahrt. Sie sind Allgemeingut geworden. Aber gerade diese Sicherheit und Bravheit des englischen Lebens macht die jungen Leute drüben kribbelig. Es gibt für sie keine großen Aufgaben mehr, keine neuen Ideale, die ihnen allein gehören und für die sie kämpfen können. Als Shaw ein zorniger, junger Mann war, gab es sie noch. Den Kampf, den er z. B. seinen Major Barbara gegen einen Undershaft führen ließ, hat heute längst der Wähler übernommen. Auch die moralischen Konventionen, die einstmals das Leben erstickten, sind keine Zwangsjacke mehr. Der jugendliche Zorn und Tatendrang hat keinen potenten Gegner mehr und verläuft sich in ziellosen Stimmungen. Jim Porters ewige Klagen über sein Milieu, seine rüden Beleidigungen gegen seine Frau sind Beispiele dafür. — Bei uns sieht es anders aus. Unsere Gesellschaft hat in den Stürmen der Zeit alle Federn gelassen. In England sind es die Sicherheit, Langweiligkeit und Gleichförmigkeit des dortigen Lebens, die den Zorn der Nachkriegsautoren erregen. Um bei uns bedrohliche Wirklichkeit gestalten zu können, muß unser Zorn gereifter, gezielter und — wenn irgend möglich — humorvoller sein. Mit explosiven Stimmungen ist es bei uns nicht getan. Die deutschen Nachkriegs-

autoren haben das m. E. zum großen Teil erkannt. Der offizielle Kulturbetrieb aber wirkt diesem Bestreben noch entgegen — daraus erklärt sich nicht zuletzt, daß wir so wenige zornige Autoren haben. Jeder echte Bühnenautor braucht die elektrisierende Atmosphäre des Kampfes. Wie ist es aber heute bei uns? In mehr oder minder ausgereiftem Zustand wird ein Thema uraufgeführt und verschlissen. Das gecharterte Publikum applaudiert wie immer, beleidigte Interessenverbände mäkeln herum, die meisten Kritiker seufzen „Wieder kein Ödipus!", der Intendant kann in der nächsten Etatberatung stolz auf das erfüllte Uraufführungssoll hinweisen, der zuständige Stadtrat geht mit den Mäzengefühlen eines Carnegie zu Bett — nur der Elan des Autors verebbt in der Langweiligkeit eines dirigierten Theaterbetriebes ohne Höhen und Tiefen.

KARL WITTLINGER

lebt in Freiburg, mit seinem Zweipersonenstück „Kennen Sie die Milchstraße?" der erfolgreichste deutsche Nachwuchsautor, das Stück wurde auch in Paris gespielt. „Der Himmel der Besiegten" und „Lazarus" sind weitere Stücke Wittlingers. Eine neue Komödie „Zwei rechts — zwei links" liegt vor.

Um bei Shakespeare zu bleiben: wenn Hamlet sagt, die Kunst habe der Zeit ihren Spiegel vorzuhalten, so meint er damit einen Spiegel, der vergrößert und verdeutlicht — nicht verzerrt. Und Shakespeare hält sich an diese Forderung: ein Thersites unter hunderten sehr verschiedener, aber durchweg erfreulicherer Typen. Das entspricht der Wirklichkeit. Unsere als modern bezeichnete Literatur versucht uns einzureden, wir seien alle ein Rudel mehr oder weniger verkappter Thersiten. Der blauäugige Held unseliger Vergangenheit ist abgelöst durch den intellektuellen Kretin seliger Gegenwart. Gottlob beherrscht auch dieser nicht gerade das Straßenbild: ich jedenfalls würde mich bedanken für einen zornigen jungen Milchmann oder Briefträger oder Bundeskanzler. Scharfsinnige Überlegungen dieser Art entkräften übrigens den Verdacht, es könne ein soziologisch-kritisches Anliegen dahinter stecken. Gesellschaftskritik durch einen Typ, der mit seinem eigenen Privatleben — innerhalb oder außerhalb dieser Gesellschaft — nichts anzufangen weiß, ist absurd. Oder will man am Ende durch schlechte Beispiele erziehen? Das widerspräche jeder Erfahrung. Von zehn Kindern aus einer Säuferfamilie werden neun Alkoholiker und eines Abstinenzler. Nein — ich erkläre mir die Jimmy Porters unserer Tage vor allem aus zwei Ursachen: einmal aus der Opposition gegen die in unserer jüngsten Vergangenheit und bei unseren östlichen Nachbarn hektisch proklamierte „Intaktheit der Gesellschaftsordnung", und zum andern aus der Psychoanalyse, deren künstlerische Pubertätsjahre (die wissenschaftlichen hat sie ja gottseidank hinter sich) wir zur Zeit mit bewährter deutscher Gründlichkeit absolvieren — am deutlichsten sichtbar in der Malerei. Ich mache mir darüber nicht mehr Sorgen als über meine Abneigung dagegen. Ich gehöre nicht zu den Ärzten, die ihre Patienten kurieren wollen, indem sie ihnen mit penetrantem Eifer die Hoffnungslosigkeit ihres Zustandes einsuggerieren.

THEATER UND FILM

Von Willi Flemming (Mainz)

Längere Zeit sah es so aus, als würde das Theater vom Kino verdrängt. Da meinte mancher, das wäre dem Zeitalter der Massen entsprechend, und der Spielfilm sei eben der Ersatz für das zu anspruchsvolle Drama. Begierig griff man das Schlagwort von der „Traumfabrik" auf und glaubte darin zur soziologischen nun die ergänzende psychologische Erklärung gefunden zu haben. Die glänzende Aufmachung des Films betöre und betäube den im trüben Alltag Gefangenen, die Primitivität des Geschehens rufe und rüttele den vom Einerlei seiner Beschäftigung Abgematteten und entführe ihn in glänzende, gefährliche Fernen. Aber kann und tut das ein reich ausgestattetes Theater nicht auch, etwa mit revuehaft aufgepulverter Operette oder den großen Ausstattungsopern? Tatsächlich hat das Theater wieder aufgeholt. Die Neubauten sind mit den neuesten technischen Errungenschaften ausgestattet, durch wohl bedachte Besucherorganisationen gefüllt. Im Film waren neue Anstrengungen und Erfindungen nötig, vor allem Farbe und Breitwand, um eine bedrohliche Flaute zu überwinden. So floriert augenblicklich das Theater neben dem Kino. Ist also doch das eine nicht das Veraltete, das andere das schlechthin Zukunftsvolle; ist jedes etwas Eigenes für sich? Den wesensmäßigen Zügen ihrer Sonderart lohnt sich nachzuforschen.

Vor unsern Augen vollzog sich der Ausbau der Erfindung Lumières, technisch, wirtschaftlich und auch künstlerisch. Es war wirklich etwas Neues gefunden worden, eine bislang unbekannte Art, sich der Wirklichkeit zu bemächtigen. Als Bild konnte man sie einfangen, zuletzt jeder mit Hilfe der Photographie. Das aber gab ein starres Bild, bestenfalls einen Schnappschuß, der einen Hauch des Lebens andeutete. Jetzt aber gelang es der kinematischen Photographie, die bewegte Wirklichkeit zu erfassen und festzuhalten. Dazu glückte das Projizieren auf der Leinwand als öffentliche Darbietung, als geschäftlich auszuwertende Schaustellung. Aber das Optische erfaßte je nur die eine Hälfte des Wirklichkeitsbestandes. Das Akustische kam dann hinzu und gestattete, die lebendige Wirklichkeit zu greifen und wieder erstehen zu lassen. Nun hatte man auf der Leinwand das Leben in all seiner Wirklichkeit, nahm es in seinen wesentlichen Äußerungen auf. Man nahm alles selber wahr, als ob man dabei wäre. Und doch hatte ein anderer, der Mann mit der Kamera es aufgenommen, gesehen mit dem einen Auge seines Apparates. Trotzdem scheint es uns so, als wären es unsere eigenen Wahrnehmungen. Die für Auge und Ohr uns so direkt dargebotenen Sinnesdaten erwecken in uns ein Gefühl der Unmittelbarkeit, wie es eben die

eigenen Erfahrnisse begleitet. So erhält alles, was wir da auf dem Bildschirm sehen, eine ungemeine Eindringlichkeit. Die Genauigkeit der optischen und akustischen Eindrücke, dazu die Bewegung der uns vertrauten Formen (Menschen, Tiere, Gegenstände), das bringt in uns den Eindruck objektiver Wirklichkeit und die Empfindung konkreten Lebens hervor. Wie im tatsächlichen Leben schließen sich daran irgendwelche Partizipationen, Assoziationen aus unserm eigenen privaten Erfahrungsbesitz. Die eigentümliche Art von „Realität", die das Wahrgenommene erhält, diese flutende Bewegung voll Körperlichkeit und Leben, besteht in einer unwiderstehlichen objektiven Gegenwärtigkeit. Wir sehen und hören nicht nur das auf der Leinwand Ablaufende, nein, wir erleben es, jedoch nicht wirklich, sondern nur als ob es in Wirklichkeit passiere. Das hat also die Qualität einer Fiktion. Um eine fiktive Realität handelt es sich, in welche unsere Partizipation uns führt, ja uns in ein komplexes System glaubwürdiger Eindrücke und Partizipationen verstrickt.

Fiktion als wissenschaftlicher Terminus wurde durch Vaihingers „Philosophie des Als Ob" (1911) populär. In selbstkritischer Vorsicht wird hier über bestimmte vorwiegend metaphysische Probleme nachgedacht, als ob sie in der Wirklichkeit so oder überhaupt vorhanden wären. Man kann sie nicht verneinen, weil wir sie im Leben brauchen. In der Mathematik spielen Fiktionen eine große Rolle, aber auch im Recht. Schon im römischen Recht gibt es eine fictio legis und die „juristische Person" ist wohl das einleuchtendste Beispiel. Man tut eben so, als ob es sie in Wirklichkeit gäbe. Stets hat man dabei den Wirklichkeitsbestand im Auge, es könnte so sein. Zugleich aber verbindet sich damit das Bewußtsein, daß es doch eigentlich eine Erdichtung (fictio), ein von uns Gemachtes, Fingiertes sei. Je weniger Verantwortung sich unserm Aufnehmen beimischt, desto blasser wird die subjektive Überzeugung von der nicht der reinen Wirklichkeit zugehörenden Qualität des Gesehenen. Man läßt sich hineinziehen in diese fiktive Realität, jedoch nicht völlig, nur bis zu einem gewissen Grad. An bestimmten Stellen merkt man immer wieder, unwillkürlich, halb bewußt, daß das Vorgeführte nur so tut, als ob es sich wirklich so ereigne. Wenn der auf uns zurasende Eisenbahnzug oder Reiterschwarm dann doch seitlich abbiegt, so kommt uns zum Bewußtsein, daß der objektive Sachverhalt eben wesensmäßig der Fiktion abgeht. Dann erinnern wir uns vielleicht daran, daß die objektive Gegenwärtigkeit eines Bildes voller Bewegung uns überwältigte und Wirklichkeit vortäuschte. So hält die rasante Folge der Sinneseindrücke uns in Aufregung, als ob wir das Leben in gefährlich interessanter Zusammendrängung erlebten. Unser Bewußtsein verharrt dabei in jenem eigentümlichen Zwielicht in bezug auf den Wirklichkeitsgehalt des auf uns Einstürmenden, das eben als fiktive Realität hingenommen wird.

Nun ist aber kinematographisch Photographieren und Verfilmen nicht das gleiche. Das bloße Aufnehmen der bewegten Wirklichkeit kann bestenfalls zum Einfangen von einem Stück Leben führen und im Dokumentarfilm gipfeln. Man kann das Reproduktionsmittel jedoch auch als Gestaltungsmittel verwenden und damit in den Bereich der Kunst vorzudringen suchen. Das geschieht im Spielfilm.

Nicht das Treiben vorhandener Lebewesen, besonders von Menschen, wird festgehalten, nein, geplantes und gestelltes Geschehen wird wirksam zu einem Film zusammengesetzt. Von der Photographie her haftet dem auf der Leinwand Abrollenden der Wiederschein genauer Wirklichkeit verführerisch an. Der Anschauende meint dem Leben direkt zu begegnen. Dabei sind zumal die Innenräume meist nur zum Teil vorhanden, sind auch wie viele Architektur extra erstellt, also Surrogate, recht eigentlich Fiktionen. Man tut allseitig so, als ob das alles in Wirklichkeit bestünde. Auch dem Anschauenden ist das nicht fremd; jedoch hält ihn das nicht davon ab, das vorgeführte Geschehen mit Spannung als „Leben" aufzunehmen. Daß alles so greifbar gegenwärtig vor ihm sich abspielt, so objektiv sichtbar und hörbar, ist in der Totale wie in der Großaufnahme gleich exakt belegt. Das verleiht dem Realen bei der fiktiven Realität des Films solch Übergewicht, daß nach der bei der Aufnahme tatsächlich vorhandenen Wirklichkeit nicht gefragt wird. Das Fiktive dabei wird als „Kunst" in Rechnung gestellt und als Plus, als gesteigertes Leben empfunden und bewertet.

Daß der Film, und grade der Spielfilm, so rasch das Publikum anzog und vor allem breite Schichten festhält, weist darauf hin, daß er wohl einem menschlichen Bedürfnis entgegenkommt. Es ist schon allerhand daran, wenn man die Filmproduktion als „popular dream market" bezeichnet, wo die Hersteller aus den Wunschträumen der Kinobesucher Kapital schlagen. Denn was sich im Spielfilm ereignet und wie es ausgeführt wird, ist offenbar mit voller Absicht auf Wirkung hin gemacht. Das soll faszinieren. Es würde sich lohnen, dem damit angedeuteten seelischen Verhalten genauer nachzugehen[1]). Die emotionale Sphäre des Es wird lebendig. Das zuschauende Einzelich projiziert seine verborgenen Leidenschaften und Ängste in das ablaufende Geschehen und fühlt sich dadurch entlastet. Zugleich identifiziert es sich oft auch mit einer der Figuren, meist der Hauptperson. Es bleibt aber bei einer überwiegend emotionalen Partizipation, bei temperierten Empfindungen. Grade dies schätzt man gegenüber einer angreifenden Wirklichkeit, einer tatsächlichen Lebensgefahr. Das Fiktive dieser Vorgänge bringt weder persönliches Risiko, noch verlangt es aktiven Einsatz. Es enthebt von jeglicher Verpflichtung und hält den Beschauer außerhalb der Gefährdung, ja der körperlichen Erreichbarkeit des Geschehenden. Dabei bleibt jedoch die ungemeine Gegenwärtigkeit der Vorgänge, der Zauber des Bildes und die Überhöhung des Dargestellten als Anreiz zum Abreagieren. Darin eben besteht die Lebensleistung des Spielfilms. So hat das Kino seinen bestimmten Platz in der Zivilisation der Massengesellschaft.

Wir finden also eine ganz markante Grundsituation als lebensbedingt, nicht allein zeitgegeben vor. Sie wird entscheidend dadurch charakterisiert, daß alles auf dem Bildschirm projiziert, vom Lautsprecher reproduziert wird. Alle Begebenheiten so spannend, so erregend sie sein mögen, geschehen nicht wirklich und

---

[1]) Edgar Morin, Le Cinéma au l'homme imaginaire (Paris 1956) zieht das „Magische" und die zur „magischen Schau" gehörende Bewußtseinslage als verwandt hinzu, um den „Zauber des Bildes" von dem darin verborgenen Fascinosum her zu erklären (Deutsche Ausgabe 1958, S. 85 ff).

augenblicklich. So greifbar ihre Objektivität und Gegenwärtigkeit auch sich aufdrängt, es ist doch nur eine fiktive Realität. Sie ist grade groß genug, um spannend und erregend zu wirken, um zu faszinieren und dadurch den Anschauenden aus seinem Alltag zu entführen. Jedoch bleibt letztlich alles außerhalb seiner Reichweite, er kann es nicht packen und sich hineinschwingen. Es geht doch alles so fern vor sich. Letztlich sind es nur Bilder, manchmal schöne Bilder, die vorbeiziehen. Aber sie ähneln lieblichen Träumen, andere wieder Angstträumen und sind meist rasch vergessen wie jene, allen Partizipationen zum Trotz. Der Aufnehmende befindet sich in einer Situation analog einem Reisenden, der vom Fenster seines D-Zug-Wagens aus die Landschaft und was auf der parallel laufenden Landstraße sich ereignet, voll Interesse wahrnimmt. Die in alter Weise gerahmte Leinwand erinnert geradezu an ein Fenster, jedoch auch die Breitwand wäre mit einer Veranda zu vergleichen. Immer bleibt der Beschauer, selbst wenn er das Glas beiseite schiebt, am Fenster stehn, und vorüber gleitet oder rast, was er sieht. Er kann es nur wahrnehmen, muß es hinnehmen, überwältigt, fasziniert. Er kommt weder zur Besinnung auf sich selbst, noch zur Vertiefung in den Sachverhalt, zur kritischen Stellungnahme und nutzenden Verarbeitung. So bleibt er, der er war. Er sitzt ja auch da im Alltagskleid, wie er von irgend etwas von der Straße hereinkam, eben als Alltagsmensch. So bleibt er isoliert und kümmert sich nicht um den Nachbarn, anonym in der Menge. Bezeichnenderweise steht als Auftakt der Vorstellung die Reklame, die sich gerade an den Vereinzelten wendet und sein persönlich-privates Interesse anspricht. Die Dunkelheit unterstützt noch die Isolierung des einzelnen und erleichtert zugleich die Lockerung seiner Hemmungen, die Rücksicht auf die Nachbarn. Er kann sich nun ungeniert den Lockungen der vorgeführten Begebenheiten hingeben, sich mit jemandem auf der Leinwand identifizieren, partizipieren ohne Rücksicht und Bedenken, fasziniert vom Strom und Sog der Vorgänge. Und doch bleibt die ganze spektakulöse Realität lediglich Fiktion, Spuk auf der Leinwand. Darum eben und allein so kann man es genießen. Aber auch die Gefährdung, zumal von Jugendlichen hängt mit dieser faszinierenden Gegenwärtigkeit und objektiven Genauigkeit zusammen, die alles Verbrecherische, Grausame, Verworfene so deutlich vormacht, als unverpflichtenden und nicht zu hemmenden Vorgang abrollen läßt.

Scheinbar nur ist die Grundsituation des Theaters der des Kinos verwandt. Da sitzen doch auch die Leute nebeneinander, haben ihre Eintrittskarte gelöst und trotzdem schauen sie irgendwie anders aus. Auf den ersten Blick bereits fällt auf, daß sie sorgfältiger angezogen sind. Sie haben die Übermäntel an der Garderobe abgegeben und selbst in der Großstadt, wo nichts anderes übrigbleibt, als direkt von der Arbeit ins Theater zu fahren, kommen sie meist nicht in der Alltagskleidung, wenn auch nicht im Gesellschaftsanzug. Irgend etwas Festliches haftet nun einmal am Theaterbesuch, wenn auch das betont Gesellschaftliche früherer Zeiten ziemlich geschwunden ist. Ein Hauch von einer gehobenen Stimmung bleibt erhalten und macht den einzelnen Besucher bereit zu einer Enthobenheit durch die Vorstellung, vielleicht gar zu einer Erhebung. Denn es gibt wohl noch andere Möglichkeiten als bloßes Vergessen seines Ichs. Es kann sich

erweitern, indem es anderer Art und Schicksal sich zu eigen macht; es vermag sich zu vertiefen, wenn es Fremder Leid mitfühlt. So sprengt es quantitativ und qualitativ seine situationsgebundene Einseitigkeit und Begrenztheit. Damit wird die Fühlung mit dem andern erleichtert, die seelische Isolierung gefühlsmäßig gelockert. Die Erhebung zu übersubjektiven Gütern und Werten endlich bringt eine Gemeinsamkeit geistiger Art hervor. In dem allen liegt eine Weitung, eine Bereicherung des Alltagsich, bei welcher all die verdrängten Sehnsüchte ihre Stimmen erheben. Aber das braucht den Menschen nicht in sich versinken zu lassen und damit zu isolieren. Es kann ihn auch auflockern, so daß er sich als Teil eines größeren Ganzen fühlt. Beim Kinobesucher fanden wir vorwiegend die Es=Sphäre aktiviert zur emotionalen Partizipation. Das Theater vermag dazu die Sphäre von Gefühl und Phantasie lebendig zu machen. Wie hatte der Alltag sie erstarren und einfrieren lassen! Dadurch kann das Ich angeregt werden, sich auf sein Wesentliches zu besinnen, statt auszuwandern in das ihm vorgeführte Ersatz=ich des Filmstars. Die Begegnung mit den Figuren des Theaterstückes bringt näm=lich etwas anderes als das Beschauen des Filmes.

Es sind eben lebendige Menschen von Fleisch und Blut. Unwillkürlich strahlen sie aus und schon beim Auftreten umgibt sie eine Aura, die sich auch vom ver=siertesten Kameramann nicht einfangen läßt. Diese unmittelbaren Lebensäuße=rungen einer gesamtmenschlichen Substanz erwecken im Zuschauer eine unwill=kürliche Resonanz. Wir nehmen nicht nur wahr, wir leben auf, wir sind bereit und fähig mitzuleben. Es entsteht ein Geben und Nehmen und Zurückgeben. Ein Stromkreis ist geschlossen; das spürt der Schauspieler wie der Zuschauer und eben dieses Gefühl der Gemeinsamkeit beflügelt beide, den Darsteller zu gesteigerter Leistung, den Zuschauer zu bewegterem Verstehen. Denn, genau besehen, arbeiten eigentlich beide am gleichen Objekt, an der Figur des Stückes. Sie wird erst voll lebendig durch die gemeinsame Hingabe, wodurch dieses Schemen des Buches zu blutvoller Wirklichkeit ersteht. Darin liegt eine Aktivität des ergriffenen Zuschauers, der nicht ein passiv aufnehmender Zugucker bleibt, sondern hineingezogen wird in den Lebensprozeß auf der Bühne. Dabei ereignet sich noch ein Weiteres. Es geschieht diese eigentümliche Aktivierung ja nicht bei einem einzelnen, der da auf seinem Klappsitz ergriffen wird, sondern mit den meisten. Sie werden dadurch zusammengezogen, man möchte sagen: ge=sogen — ein Gemeinschafts=ich entsteht: „Publikum." Der Schauspieler spürt das ganz physisch; es weht ihm ein einheitlicher Hauch zu, der ihm hilft, ihn be=schwingt. Das wieder unterstützt die auf der Bühne Agierenden, sie rücken schneller aneinander, werden „Ensemble". Das ist das Erlebnis der gestaltenden Gemeinschaft, etwas anderes als eine Kollegialität im Berufsleben. Letztlich je=doch werden diese beiden Halbkugeln ein Ganzes, ein Kosmos. In ihm erwächst ein neues Leben: die Handlung des Stückes. Sie meint mehr als einen interessan=ten Einzelfall, sie offenbart Menschenschicksal und es ersteht Menschenleben aus dem Urquell, weil bei allen Beteiligten, bei Publikum wie Ensemble dieses Mensch=sein sprudelt und Leben spendet. Darin liegt zugleich die eigentliche Leistung für das Leben, jedenfalls als potenzielle Fähigkeit. Hier finden wir die Lebenshilfe

des echten Theaters. Die Grundsituation ist demnach dadurch wesensmäßig charakterisiert, daß Spielerschaft und Publikum in einem unmittelbaren Wechselbezug stehen, der sich als lebendiger Austausch und gemeinsame Beteiligung am Vollzug der Handlung auswirkt. Eine Vertiefung in deren Bedeutsamkeit, in ihren geistigen Sinn und in die gesamtmenschliche Substanz ist demnach möglich und in Glücksfällen immer wieder wirklich. Das macht die Kulturfunktion des Theaters aus.

Dieses eigentümliche Phänomen ist ganz anders beschaffen als die Grundsituation des Kinos. Das ist keine Fiktion, die tut, als ob sie Wirklichkeit gäbe, wennschon nur in photographischer Nachbildung. Hier ist ein Sosein unmittelbar da, in welchem die Hervorbringenden und die Aufnehmenden verschlungen sind. Ihr Wirklichkeitsbestand wird dabei aufgehoben im dreifachen Sinn des Wortes. Er ist nicht mehr allein gültig, aber doch darin enthalten, wenigstens zu einem großen Teil, aber er ist zugleich emporgehoben zu einem Höheren oder Fundamentaleren. Allerdings bedeutet das keinen Dauerzustand, keine höhere Stufe menschlicher Existenz, höchstens enthält es den Impuls dazu; es bietet sich uns eine Hilfe oder nur eine „Illusion". Aber verlangen wir denn verbesserte Lebensverhältnisse, denken wir überhaupt an Wirklichkeit? Geht es nicht vielmehr um Wahrheit? Doch die alte Pilatusfrage stellt sich immer wieder von neuem: was ist Wahrheit? In diesem Fall läßt sich leicht antworten. Es geht um den Menschen schlechthin. Schon der Autor meinte ihn, als er die Figuren seines Stückes schuf. Damit ist die Aufgabe gestellt, diese Menschen lebendig werden zu lassen sowohl im schauspielerischen Darbieten wie im verstehenden Aufnehmen. Von beiden Seiten geschieht damit ein Realisierungsprozeß. Es ist keineswegs von Anfang an etwas Fertiges und Festes da, wie im Film, was nur der Aufnahme bedarf und dann mechanisch immer wieder reproduziert werden kann. Jede Wiederholung des Stückes ist eine von neuem zu leistende Aufführung und es muß wieder von beiden Seiten her diese fruchtbare Begegnung stattfinden. Die so erzeugte Realität ist jedoch kein Stück Wirklichkeit im eigentlichen Sinn, so erlebnisstark sie wirkt. Diese Figuren und ihr Tun, Fühlen, Denken treten damit nicht aus ihrer eigenartigen Seinssphäre heraus. Im Gegenteil, sie ziehen in sie hinein, solange, aber auch nur solange sie realisiert werden. Sie verlangen ein Hineinschwingen. Wir müssen mitleben, Mitspieler werden. Drum läßt die Bühne die vierte Wand vorn dem Publikum offen oder ragt ihr Podium direkt in den Raum der Zuschauer hinein. Dieses innere Verhalten hat man seit je als „Illusion" bezeichnet, und mit Recht. Von außen betrachtet, verleiht sie gewiß keine praktische Aktivität, die zu direktem Handeln in der Wirklichkeit führt, gar zu revolutionierender Umgestaltung. Man verharrt in einer andern Welt, läßt sich genügen an Erzeugnissen der Phantasie; ja man hat noch gar die Illusion, daß dies den Menschen etwas nütze.

Was in der eigentümlichen Einstellung der Illusion hervorgebracht wird, läßt sich nicht wesensgerecht erfassen, wenn man es mit dem Bestand der Wirklichkeitstatsachen konfrontiert, wozu auch die historischen gehören. Schon der Autor fühlte sich oft nicht dazu verpflichtet. Aber es besitzt in sich eine Ganz-

heitlichkeit, welche unser Wahrheitsbewußtsein anspricht, daß wir es als wesentlich menschlich bejahen. Wir erleben es dementsprechend intensiv, es ergreift uns. Wir nennen es wahrhaftig und nicht etwa vorgetäuscht. Es hat sein Leben in sich selbst, borgt es nicht von einer vorgegebenen Wirklichkeit, kopiert nicht bloß Vorhandenes. Aber wir verlieren nicht aus unserm Bewußtsein, daß diese Art von Realität nur eine Annäherung an das absolut Wahre enthält, dazu immerhin einen beachtlichen Gewißheitsgrad besitzt, daß Menschen so sein und sich verhalten können, wie es auf der Bühne geschieht. So scheidet es sich von ungebundener Phantastik, bloßer Traumhaftigkeit. Es besitzt den Schein der Wahrheit im guten Sinn, weil es Erscheinung der Wahrheit, eben des Menschseins ist — oder vorsichtiger gesprochen, sein möchte und auch zu werden vermag. So konfrontiert uns ein derartiges Tun mit unserm Wesensgrund, fordert die Menschhaltigkeit unseres Ichs heraus.

Dazu gehört eine eigentümliche Tätigkeit: spielen. Wir bezeichnen so selbstverständlich die Leute auf der Bühne als Schauspieler. Sie spielen nicht abgeschlossen für sich wie die Kinder, bleiben nicht unter sich; vielmehr für uns zur Schau. Diese Schau löst uns aus dem Anstarren des nur visuell Aufnehmenden, aus der Passivität des Hinsehens wie beim Film zum innerlichen Mitspielen. Wir bleiben nicht als Herumstehende außerhalb des Kreises, wir werden hineingenommen. Und nun, obschon wir den Text des Liedes nicht kennen, summen wir die Melodie mit und vollziehen dem Rhythmus der Bewegung folgend, das Spiel mit. So haben wir es als Kinder schon erlebt und damit das Einspielen am eigenen Leibe erprobt und also die Illusion als Darinsein, als ästhetische Realität empfunden. Dieses seelische Mitmachen kann sich bis zur körperlichen Entladung verdichten im Händeklatschen. Man erinnere sich an solche Augenblicke spontanen Beifalls, der deutlich das Vorhandensein eines Gemeinschafts-Ich verrät; man denke wie rhythmisches Klatschen die Tanzbewegung begleitet etwa bei einem Operettencouplet. Wo hätte man derartiges je bei Filmen beobachtet, mögen sie auch noch so spritzig gespielt worden sein. Es fehlt eben dieser unmittelbare, lebendige Kontakt mit dem Darsteller bei aller Hochschätzung seiner Leistung. Die Photographie, das Reproduzierte überhaupt steht hemmend dazwischen, erlaubt nur das Empfinden einer Fiktion. Es wäre irrig, das Textbuch als Analogie herbeiziehen zu wollen. Die Aufführung reproduziert keineswegs das Buch. Es wird ja meist vorher noch zugerichtet. Das maßgebliche Regieexemplar ist wiederum etwas anderes als ein Drehbuch. Überhaupt ist die Buchausgabe eines Theaterstückes, gleichviel welcher Qualität, lediglich eine Überlieferungsweise, eine Fixierung, deren Druckanordnung schon den Leser zwingt, es als Spiel zu realisieren. Da wird wie selbstverständlich mit dem Publikum und seiner mitwirkenden Illusion bei der Aufführung gerechnet und wohl noch durch manche Hinweisungen die szenische Realisation betont und unterstützt. Ebenso verlangen Improvisationen aus dem Stegreif lebendigste Illusion. Dergleichen ist nicht allein aus technischen Gründen beim Film unmöglich. Es ist der Fiktion wesensmäßig fremd und von dorther nicht zu leisten. Überträgt man jedoch diese Einstellung auf die Bühne, so erhält man etwa ein solches Gebilde wie „Der

Prozeß Jesu". Menschen unserer Zeit, Denkweise und Kostümierung diskutieren den „Fall Jesu" von neuem. Eine Anzahl tritt aus dem Publikum heraus, als ob es wirkliche Zuschauer wären. Man glaubt auf diese Weise das Publikum „aktivieren" zu können. Aber dann ist man entsetzt, wenn irgend ein biederer Abonnent auch mal direkt seine Meinung sagen will und sich anschickt, ebenfalls an den Tisch auf dem Podium zu treten. Welch Schreck bei Regisseur und Darstellern! Auch bei Max Reinhardts Aufführung von „Dantons Tod" im ehemaligen Zirkus störten und verwirrten nur die unter den Zuschauern sitzenden und wie sie gekleideten Schauspieler mit ihren Zwischenrufen und Beifallsbezeugungen während der großen Gerichtsverhandlung. Man empfand sie nicht als Mitspielende, befürchtete eher Ausbrüche eines Irrsinnigen. Durch derartige Mätzchen wurde das vorhandene und so notwendige Gemeinschafts-Ich „Publikum" zerbrochen und die einheitliche Atmosphäre der Illusion als unentbehrliche Lebensluft des lebendigen Theaters vernichtet. Es mißlang die ästhetische Realisation, weil man sie mißdeutete als Fiktion.

Nicht minder aufschlußreich ist die Tatsache, daß häufig recht bedeutende Schauspieler durch langes und einseitiges Filmen für die Bühne verdorben werden, oder doch nur mit einer energischen Wendung zurückfinden. Unvergessen steht mir noch eine Aufführung der „Maria Stuart" vor Augen, wo Käthe Dorsch im Höhepunkt des Stückes, ganz isoliert von der Elisabeth der Koppenhöfer, die Schottenkönigin dicht an der Rampe spielte, als ob sie ständig in Großaufnahme gefilmt würde. Das wäre für den Kameramann brauchbar gewesen, war aber für das Publikum im Theater unannehmbar. Dieses Verhalten zerriß nicht allein den Bezug zur Partnerin, mehr noch, es unterbrach auch den Kontakt mit dem Publikum. Das Verhalten der Dorsch geschah aus der Einstellung der Fiktion und zerstörte dadurch die so anders geartete Einstellung der Illusion als natürliche und sonst auch vorhandene Grundlage. Für eine solche Enttäuschung, wie Käthe Dorsch sie damals allen bot, darf man keineswegs nachlassende, künstlerische Fähigkeit oder auch nur Abspannung durch übertriebene Filmarbeit verantwortlich machen; noch andererseits gar den Mechanismus der Apparatur des Verfilmens als Anlaß zur Veräußerlichung beschuldigen. Das offensichtlich andere Tun und Gestalten beruht eben auf verschiedenem Verhalten, das zurückgeht auf eine unterschiedliche Bewußtseinslage, eben Fiktion oder Illusion.

Bei dieser waltet der Spieltrieb im Menschen unumschränkt, schafft und genießt die eigene Schöpfung, die so außerhalb des Normalen, Alltäglichen ihre ästhetische Realität besitzt, Schein nur und zugleich sinnerfüllt; ein Abglanz des Göttlich-Kosmischen überglänzt alles. Mit dem Verweilen in dieser Region ist das Gefühl der Freude verbunden, einer eigenartig gereinigten Heiterkeit. Auf sie trifft recht eigentlich Schillers Bezeichnung „schöner Götterfunken" zu. Es ist nicht allein das Vergessen der eigenen Gebundenheit und Bedrückung, ein Entlastet- und Enthobensein; stärker noch ist das Freiwerden zu dieser neuen Daseinssphäre und ihrer Sinnhaltigkeit. Denn Spielen bleibt, so schöpferisch und frei es sich fühlt, stets auf einen Gegenstand gerichtet: man spielt etwas und empfindet das als sinnvoll. So ist man konzentriert, mit besonderer Hingebung

dabei. Aber wie man aus eigenem Entschluß hineingehen kann, vermag man auch herauszugehen. Jedoch dieses Dabeisein legte Bedingungen auf, gern befolgte Spielregeln und erzeugte damit einen Kosmos, ein sinndurchwaltetes Ganze. Dadurch wird jeder Mitspieler, Glied einer Gemeinschaft. Das kann, ja pflegt nachzuwirken; auch außerhalb des Spieles bleibt ein Gefühl der Verbundenheit, eine Art Kameradschaft. Im Theater erwächst beim Publikum eine Anhänglichkeit, ein dankbares Gedenken beim Schauspieler an die Stätten früherer Wirksamkeit. Ist der Starkult beim Film nicht von ganz anderer Qualität und Herkunft? Muß man nicht richtiger von einem Starrummel sprechen? Die Reklame, die ja der Absatzsteigerung zu dienen hat, nützt die Begeisterung aus und das Resultat ist hochgepeitschte Neugier. Sie erstreckt sich keineswegs auf künstlerische Dinge, sondern auf das Privatleben. Dieses wird als Voraussetzung der Rolle angesehen; man fordert geradezu, daß der Star so ist, wie man ihn auf der Leinwand sieht, nicht allein im Aussehen und Gehaben, nein, auch sein Verhalten im Alltag. So zwingt man die Beliebten, ihr filmisches Dasein in ihrem privaten Leben fortzusetzen in Abenteuern, Scheidungen, Festen und anderen Aufregungen. Es soll Kontrakte geben, die geradezu die Verpflichtung auferlegen, im Leben die Filmpersönlichkeit nachzuahmen, eben um dieser den verstärkten Anschein des Authentischen zu verleihen. Welch unheimliche Nebenwirkung der Fiktion! Vom echten Schauspielkünstler dagegen begehrt man das Rollenbild, das ja für die wissenschaftliche Forschung zu den wichtigen historischen Quellen gehört. Auch da mag die Neugier ins Persönlich-Private greifen. Dann jedoch interessiert, wie er daheim und sich sonst vorbereitet. Immer steht die Rolle im Vordergrund, während beim Kinostar der Blick sich von der Rolle weg zur wirklichen Person wendet. Ganz entspricht dem die Ankündigung. Gewiß kann auch das Verhalten von Schauspielern Starmanieren annehmen; aber man empfindet das als unerfreuliche Entartung, und dann wird auch das Auftreten in der Öffentlichkeit eine Maske zeigen. Denn das Eigentliche und Wesentliche an der künstlerischen Leistung des Schauspielers ist gerade, daß er nicht sich selbst spielt, obwohl ihm manche Rollen und Erlebnisgebiete besonders liegen. Es ist aber gar nicht gesagt, daß sie seinem Wesen entsprechen. Oft ist das Gegenteil der Fall und sind ihm eben deshalb als Gegengewicht innerlich nötig und wohltätig. Man erinnere sich, daß viele der großen Komiker als Menschen Melancholiker oder Hypochonder waren, ja im Selbstmord verzweifelt endeten. Sie spielten sich hinein in diese Scheinwelt, atmeten auf im Sein des Scheines, lebten schöpferisch in der Illusion. Sie boten der dramatischen Figur ihr ganzes Menschentum dar, zogen aus ihm das Verwendbare für deren Situationen und Reaktionen und erhielten Weiteres hinzugeschenkt, aus Ahnung und Mitverstehen. So vermochten sie die Umrisse der Rolle mit menschlicher Substanz zu erfüllen, sie einzuleiben und darzuleben.

Diese Menschwerdung kann bei den einen vorwiegend daheim geschehen in Versenkung, bei anderen an dem Zusammenspiel mit dem Partner sich entzünden. Die Art des Probens führt beim Theater letztlich doch in die Richtung des Seelischen. „Die Seele ist es, die da spielt", formulierte lapidar Friedrich

Kayssler, „und nicht der Körper." Dagegen muß beim Filmen alles für den Kameramann und das Tonband vorbereitet werden. Als Arbeitsleistung ist das nichts Geringes, ja eher aufreibender, da alles auf exakteste Perfektion ankommt. Dazu sind die einzelnen Einstellungen ja keine ganzen Szenen wie auf der Bühne, nur ganz kurze Strecken des Verlaufs, die wenige Minuten umfassen. Damit wird die filmische Art der Darbietung und das dabei notwendige Produzieren eigenartig bestimmt, deutlich verschieden von Bühnenproben. Es läßt sich einsehen, daß beim Filmen keine Illusion als Bewußtseinslage zu erzeugen möglich sein dürfte; ja, daß sie, falls so etwas sich tatsächlich einstellte, nur störend, einfach unbrauchbar wäre. Fiktion dagegen geht vom vorhandenen Bestand des Darstellers aus, nutzt ihn nach Kräften, bietet ihm aber keine Entlastung oder Erweiterung, braucht hauptsächlich sein photographierbares Tun und Gebaren. Oft genug ist geradezu erwünscht ein ungeniertes Vorführen des Wirklichkeitsbestandes eines Menschen, ein möglichst typisches Äußern seines naturgegebenen Seins. Für manche Rolle, zumal wenn sie ergreifend wirken soll, muß auch menschliche Substanz merkbar werden, also vorhanden sein, wenigstens der Anlage nach. Daraus erklärt es sich wohl, wenn große Schauspieler auch auf der Leinwand ergreifend wirken können, man denke etwa an George im „Postmeister", oder an den nicht genug zu rühmenden „Robert Koch"-Film.

Endlich macht sich auch noch das verschiedene Verhältnis zum Publikum für diese Art des Darstellers bemerkbar. Schon die Aufnahme einer Rede durch das Mikrophon wirkt auf die Seele und die Einstellung des Sprechenden. Andererseits ist das Bewußtsein, photographiert zu werden und so dauernd den Betrachtern zu erscheinen, nicht ohne Einfluß auf das Gehaben. Dagegen besteht beim Theater eben dieser ständige, unmittelbar zu fühlende Kontakt mit dem Publikum. Er belebt und beflügelt; man glaubt, auch etwas einzunehmen und nicht ständig nur auszugeben wie vor der schweigenden und dabei so anspruchsvollen Aufnahmeapparatur von Kamera und Mikrophon. So versteht man, daß der echte Schauspieler immer wieder gern zur Bühne zurückkehrt. Sehr bezeichnend sagte der als Don Camillo so erfolgreiche Fernandel einmal: „Beim Theater kann ich die Effekte immer wieder neu dosieren und nach dem jeweiligen Publikum regulieren. Das macht mir mehr Spaß. Ich kann meine Leistung auf Grund des Widerhalls auch immer wieder von Mal zu Mal verbessern. Man bleibt beweglicher bei diesem direkten Kontakt mit dem Publikum. Ich möchte ihn nicht missen." Das bezeichnet wiederum schlagend die Kraft der Illusion.

Im Dokumentarfilm genügt das Einfangen des bewegten Lebens, die interessante Bestandsaufnahme. Er bereichert unser Wissen. Der Spielfilm will mehr. Schon die Bezeichnung ist problematisch. Denn ist da wirklich noch der Spieltrieb tragend? Auch die Benennung „Lichtspiel" verwendet diesen Begriff, um das Gebotene abzusetzen von der Wirklichkeit. Die Blickrichtung auf sie als das eigentlich Existente bleibt jedoch erhalten. So wird gebaut und gemimt, als ob es Wirklichkeit wäre, also fiktiv. Die Fiktion bezieht sich nicht allein auf das Wie, auch auf das Was, auf das „Stück", auf Form und Inhalt des Spielfilms. Man sieht die Leute auf der Leinwand etwas tun, sie vollführen einen Entschluß.

Er wird schnell gefaßt, hat keine Problematik, die in inneren Kämpfen sich erstreckt und vertieft. Das jedoch fesselt uns am Drama, macht geradezu dessen Inhalt aus. Deswegen verlegt man meist dergleichen Begebenheiten hinter die Bühne; ihre seelischen Auswirkungen, das Verarbeiten wurde vorgeführt. Auseinandersetzung und Entscheidung macht den Inhalt eines Dramas aus. Wir sprechen mit Recht von „Handlung", denn immer handelt es sich um etwas, wie schon im Althochdeutschen das Verb handalôn sich als Ableitung von Hand bildete. Mit der Hand verständigte sich der Germane mit dem römischen Händler und entschied durch Handschlag den Kauf als rechtsgültig. Dieses Hin und Her der Kontrahenten, ihre ständige Auseinandersetzung über einen gemeinsamen Gegenstand weist auf die dramatische Sprachwurzel hin, aus welcher der antithetisch vorwärtsschwingende Dialog als Verkörperungsmittel erwächst. Wenn uns der Gegenstand und die Kontrahenten interessieren, werden wir aus unserm anfänglichen Zuschauen zur Teilnahme hineingezogen, werden mitdiskutieren, still zunächst. Wir empfinden „et tua res agitur". Dazu stimmt gut die Illusion des Theaters, wo wir uns ins Spiel hineingezogen fühlen. Dagegen reißt im Kino die Menge und Schnelligkeit der Sinneswahrnehmungen uns über alle Nachdenklichkeit weg, läßt uns der rasche Wechsel, ja die Flucht der Eindrücke nicht zur Verarbeitung kommen. Vieles bleibt bloßer Vorgang, der an uns vorbeigeht, vorüberrast als Körperbewegung. Das sind die Tänze, Ritte, Fahrten, Läufe. Aber auch die seelischen Abläufe haben ein rasantes Tempo und führen rasch zu Taten, zu Begebenheiten. Das Verhalten der Menschen dabei wird in einer Reihe von Einstellungen festgehalten und vorgeführt. Von dem so vielseitigen Rätselwesen „Mensch" wird also eine bestimmte, und zwar andere Seite als beim Drama auf diese Weise eingefangen und zum Erlebnis gebracht. Das Leben wird von verschiedenen Aspekten betrachtet beim Spielfilm und beim Drama. Und dem entspricht die unterschiedliche Bewußtseinslage bei Darstellern und Zuschauern, eben Fiktion und Illusion.

Das Auge der Kamera hat die Neigung, das einzelne zu fassen und es genau zu zeigen. So erscheinen die Figuren isoliert, während man auf der Bühne sie stets zusammen im Auge behält und ihr Ringen und Kämpfen im vollen Wechselbezug aufnimmt. Dadurch hat das Publikum Anteil an ihrem Handeln, wohingegen man im Film das Tun der Figuren hinnimmt, nicht ohne Anteil und Interesse, versteht sich. Aber es wird eben der Mensch in seinem Tun vorgeführt und er zeigt seine Empfindungen dabei. Sie werden erfaßt als Äußerung seines naturgegebenen Soseins, als bloßer Wirklichkeitsbestand. Gesten und Mienenspiel drücken an sich schon viel aus; sie werden durch sprachliche Äußerungen ergänzt. Das Sprachliche dient also, ergänzt und erläutert das Gesehene, vermenschlicht das Geschehen. Es bevorzugt deshalb eine ganz bestimmte Sprachebene, natürlich jene der Wirklichkeit. Was sie dort leistet, wird am treffendsten als „Information" gekennzeichnet. Sie setzt in Kenntnis, verlautbart, was im Innern vor sich geht. Sie schafft damit den Wechselbezug der Menschen, die „Kommunikation" und ist gleichsam Verkehrsmittel. Aber es gibt noch zwei weitere Sprachebenen, und jede besitzt ihr besonderes Formgesetz. Wenn ich

eine Fremdsprache lerne, so begnüge ich mich zunächst damit, die Dinge und Beziehungen im Alltag richtig zu benennen, die treffende Bezeichnung zu wissen. Die grammatischen Regeln machen sich bemerkbar. Die Umgangssprache ist kein Chaos von einzelnen Wörtern; hier herrscht auch ein Stilgesetz und fordert die „Nutzform". Solch Wissen nutzt der Führung und Ordnung des Lebens. Das Wort scheint Zeichen für Sachbestände zu sein und liefert das Material zur Verständigung. Dies eben ist Leistung und Funktion der Sprache im Film und entspricht der Bewußtseinslage der Fiktion.

Aber schon das Spiel der Kinder macht darauf aufmerksam, daß die Sprache noch weitere Fähigkeiten besitzt. Da ist das Klangliche mit Rhythmik und Melodik, wodurch vor allem das Gefühl sich Ausdruck verschafft. Das Geistige verdeutlicht sich gern im Bildlichen. Auf der Ebene der Dichtung erst kommen sämtliche Komponenten der Sprache zu voller Entfaltung und Wirkung. Dazu gehört auch das Körperliche. Denn es schafft sich ja das Gesamtmenschliche Ausdruck, eben auch mit ganzem Leibe. Daher vermag das dramatische Dichtwerk in der sprachlichen Formulierung alles Wesentliche einzufangen, so daß der Schauspieler als produktiver Künstler es wieder zu Leben erwecken kann, er es einleibt und darlebt. Was dabei körperlich sichtbar und damit photographierbar wird, ist nur Begleiterscheinung des Seelisch-Geistigen, das primär in der sprachlichen Formulierung eingefangen lebt. Hier hat sich also das Verhältnis von Sprache und Bild dem Film gegenüber direkt umgekehrt.

Das wird durch Verfilmung von Dramen immer von neuem schlagend bewiesen. Mit Recht war man stolz darauf, Kleists „Zerbrochenen Krug" mit vollem Text zu bringen. Und es gab einen guten Film, nicht allein dank des Einsatzes von Emil Jannings. Aber Kleists Dichtung erstand nicht, ebensowenig als wenn man daraus eine Operette gemacht hätte. Von Anfang an wirkt schon der Raum anders, aufdringlicher und so ging es Zug um Zug weiter: das Bildhafte übernahm eben die Führung und ordnete das Seelisch-Geistige sich ein, meist naturgemäß unter. Es entstand eine andere Art von Komik. Nicht minder Beachtung und sicherlich auch Hochachtung verdienen die Versuche mit den großen Tragödien von Shakespeare, zumal jene von Sir Laurence Olivier. Das größte Wagnis ist der „Hamlet". Das Symbol des ewigen Menschseinskonfliktes wandelte sich zur Schicksalsballade des Dänenprinzen. Wie bezeichnend wurde die Kernszene geändert. Zunächst die Umstellung: Ophelias Tod im Teich wurde vorangestellt und natürlich sichtbar vorgeführt. Dann wurde der große Monolog auf einen Turm verlegt, der Dolch lag auf dem Rand der Mauer und fiel schließlich in den See. Von den Worten erklangen nur anfangs einige Fetzen, dann sehen wir Hamlets geschlossenen Mund, während auf dem Tonstreifen der berühmte Text Shakespeares klingt als verlautbarte Gedanken, also eine Anleihe beim Hörspiel mit dessen ganz anders gearteter Möglichkeit und Technik[2]). Sir Olivier hat die Problematik selbst genau erkannt und schlagend formuliert. In seinem Film über Richard III. sah er sich genötigt, Teile aus dem Prolog von

[2]) Über Spielfilm und Hörspiel vergleiche auch meine Abhandlung: Das Problem von Dichtungsgattung und -art (Studium generale, Jg. 12, 1959, H. 1, S. 50—53).

Heinrich VI. einzuschalten. In einem Aufsatz sagt er: „Shakespeare ist ein Mann des Wortes gewesen. Der Film aber ist an und für sich stumm. Für Auge und Ohr mußte hier also das Gleichgewicht gefunden werden." Der Erfolg war jedesmal ein eindruckstarker Film. Nicht geringere Anerkennung verdient Orson Welles mit „Macbeth" und „Othello". Er sucht die Bildhaftigkeit der Dichtersprache in filmische Assoziationen umzusetzen, mit nichts als mit der Kamera zu arbeiten. Bei dem Monolog des Macbeth: „Morgen und morgen und dann wieder morgen" wendet sich die Kamera schnell vom Sprechenden ab, folgt gleichsam seinem Blick und zeigt uns eindringlich die Landschaft des schottischen Hochlands mit düstern Wolken darüber.

Wirklich, Shakespeare war ein schlechter Drehbuchautor wie auch Kleist und jeder wirkliche Dramatiker. Der Film braucht eben die ununterbrochene Bilderkette und ihre höchste visuelle Eindringlichkeit. Nicht in der Fiktion, nur in der Illusion jedoch kann die geistig-seelische Tiefe des Dramatischen realisiert und zum Erlebnis gebracht werden. Weit leichter läßt das Erzählte sich zum Film um- und ausgestalten, aus dem Roman sich ein Drehbuch herstellen[3]). Aus der geistigen Intensivierung lebt die Dynamik des Dramas, der Film will sich ausbreiten, schwelgt in konkreten Einzelheiten, schaltet ausholend Vergangenes ein, schafft eben fiktive Realität.

Leicht stellt sich da die Assoziation „fiction" ein, die ja im Englischen schlechthin Roman bedeutet. Unter „nonfiction" versteht man etwa eine Reisebeschreibung; „fiction" meint also das Erdichtete im weitesten Sinn, das Fabulose. Und so begann es ja auch mit dem Rosenroman und dem Amadis. Als ein Produkt der Phantasie wollte man solch Gebilde kennzeichnen. Vielleicht liegt darin noch ein Nachklang von Platons Abwertung des Dichtwerkes als eines unterhaltsamen Schwindels. Gegenüber der Tatsächlichkeit der Historie und der Wahrheit der Philosophie „imaginative literature is fiction, a lie"[4]). Man könnte vielleicht an den fingierten Erzähler denken, der die Einkleidung als Briefroman oder Chroniknovelle erlaubt. Aber dann vergleiche man, was der Film „Symphonie pastorale" aus André Gides Tagebuchroman gemacht hat, wie da alles durch die Verbildlichung in gegenwärtige Greifbarkeit gerückt, in die dinghafte Wirklichkeit versetzt und des poetischen Hauches entkleidet ist, obwohl immer noch Ergreifendes erhalten blieb. In derselben Richtung liegt die Enttäuschung, wenn ein Märchenstoff oder gar eine märchenhafte Erzählung verfilmt wird. Ein so schöner Film wie „La belle et la bête" wirkt doch hauptsächlich durch das Stimmungsvolle, so daß man das Sehen des Tieres als unvermeidliche Zugabe hinnimmt, beinahe sich schämt, genau hinzusehen. Ähnlich geht es mit „Le petit prince" (Saint-Exupéry), der dagegen auf der Marionettenbühne so erfreut. Hier ist eben wieder die Illusion des Theaters wirksam und bekräftigt die Grundverschiedenheit von Fiktion und Illusion als Bewußtseinslage.

---

[3]) Die epische Grundsituation ist ganz verschieden von der des Filmes. Vgl. mein Buch „Epik und Dramatik" 1959 (Taschenbücher Dalp Nr. 311).

[4]) Austin Warren und René Wellek: Theory of Literature (London, 2. Aufl. 1954), S. 220.

DIE SCHICHTEN DES KÜNSTLERISCHEN FILMS

Ein Beitrag zur Ästhetik des Films

Von Peter Söllinger (Leoben)

a) Das ästhetische Erscheinungsverhältnis (Schichtenlehre) nach Nicolai Hartmann

Jeder ernst zu nehmende Ästhetiker hat gewußt, daß das Kunstwerk ein Gebilde sei, in dem ein Gegensatzpaar harmonisch vereinigt ist. Die Glieder dieses Gegensatzpaares sind als Materie und Geist, Endlichkeit und Unendlichkeit, Irdisches und Überirdisches, Materielles und Immaterielles, Form und Gehalt bezeichnet worden. Vor allem hielten die Romantiker an der Definition der Kunst als Darstellung eines Unendlichen in einem Endlichen oder als das durch ein Endliches ausgedrückte Unendliche fest. Viele Ästhetiker gaben zu, daß diese Definition das Kunsterleben in die ihm äquivalente und adäquate rationale Fassung zumindest erster Näherung bringe. Dennoch war man mit dieser Wesensbezeichnung der Kunst keineswegs zufrieden, weil man spürte, daß diese rationale Vereinfachung und Übertragung eine allzu radikale sei.

Nicolai Hartmann gebührt das Verdienst, in seiner „Ästhetik" diese radikale rationale Fassung und Vereinfachung des Wesens der Kunst beseitigt und durch eine erhellendere, gehaltvollere ersetzt zu haben. Auch die Hartmannsche Darstellung des Wesens des Kunstwerkes ist noch eine vorbildlich rationale. Aber durch sorgfältige Zerlegung der romantischen Begriffe wie Endlichkeit und Unendlichkeit, Materie und Geist ist Hartmann dazu gelangt, unter Beibehaltung der rationalen Fassung konkretere, also umfangärmere Begriffe zu erhalten, was gleichbedeutend ist mit gehaltvolleren bzw. inhaltsreicheren Begriffen. Hartmann ersetzt die bloßen Begriffe wie Materie und Geist oder Endlichkeit und Unendlichkeit durch die anschaulicheren von „Vordergrund" und „Hintergrund". Der „Vordergrund" eines Kunstwerkes ist dabei identisch mit dem Materiellen des Kunstwerkes, also mit den Tönen und Farben, mit den Buchstaben und Linien, mit Baumaterial und Marmor. Durch das Talent eines Künstlers sei nun dieser materielle Vordergrund so gestaltet, geformt, geprägt worden, daß er bei entsprechender Beschauerhaltung durchsichtig, transparent wird und den Hintergrund erscheinen läßt, den man ineinssetzen kann mit dem, was früher die Romantik etwa als Unendlichkeit oder Absolutes bezeichnet hat.

Nicolai Hartmann geht aber nicht ganz so kraß vor, sondern stellt zwischen Vordergrund und Hintergrund vermittelnd eine Anzahl von Schichten, von denen

jede auf die jeweils hinter ihr liegende verweist. Führen wir uns diese rational-metaphorische Darstellung des Wesens der Kunst gleich vor Augen an Hand eines Beispieles des Philosophen selbst: „An der griechischen Bildhauerkunst auf ihrer Höhe ist die ganze Problematik des Schichtenbaues abzulesen. An der stehenden Figur des Apollon ist direkt sinnlich nichts gegeben als die Körperoberfläche der Augenblickspose: der linke Arm ist erhoben, der rechte gesenkt, der Kopf zur Seite gewandt in Richtung des gehobenen Armes. Der geformte Marmor steht still, er bewegt sich nicht, er lebt nicht, geschweige denn, daß er etwas Bestimmtes ausführte. Und doch sehen wir viel mehr als dieses, wenn wir künstlerisch schauend davor stehen. Wir sehen die Bewegung, sehen das Leben in diesem Menschenkörper, sehen die Aktion, die, obwohl vollzogen, sich noch in der Stellung ausdrückt: der ‚Fernhintreffer' hat seinen Pfeil versandt, die gestreckte Linke hält noch den Bogen, das Auge folgt dem entflohenen Geschoß. Dargestellt und mitgegeben ist also etwas ganz anderes, als die Formung der Materie allein sichtbar machen kann: die ganze Aktion des Schusses, die pulsierende Lebendigkeit der Gestalt, die Dynamik der Handlung und ihre Entspannung; dazu wohl auch noch die überlegene Haltung der Gottheit, ihr Ernst und ihre machtvolle Freiheit."

Die Zahl der Schichten ist je nach der Kunstgattung eine verschieden hohe. Dies hängt mit dem Charakter des Darstellungsmittels zusammen. Die Sprache steht der Gestaltung ganz anders gegenüber als etwa ein Stück Granit; sie bietet dem Künstler mehr Möglichkeiten, sie vermag in viel tiefere Bezirke des seelisch-geistigen Bereiches zu führen, weil sie selber dem Geistigen näher steht als etwa Farbe oder Marmor. Im großen und ganzen laufen die aufeinanderfolgenden Schichten parallel zu den ontischen: auf eine materielle folgt eine organische oder vitale, auf eine organische eine seelische, auf eine seelische eine geistige.

Ein konkretes Beispiel bringt Hartmann an Hand eines Porträts, wo die Farbflecke in zweidimensionaler Anordnung zunächst eine dreidimensionale Räumlichkeit erscheinen lassen, „sowie die dingliche Gestalt der dargestellten Figur mit einem Stück ihrer Umgebung". Hinter dieser ohnehin schon erscheinenden Schicht taucht eine weitere auf, die „Schicht der Bewegung, der lebendigen Leiblichkeit", welche ihrerseits auf etwas noch Unsinnlicheres verweist, nämlich auf den „Menschen mit seiner Innerlichkeit", auf den Charakter. Aber auch das ist noch nicht das Letzte und Endgültige, was das Porträt aus der Hand eines genialen Malers auszusagen hat. „Das Wunderbare aber ist, daß auch diese ganz undingliche und unsinnlich erscheinende Schicht noch einmal die Kraft der Transparenz für etwas anderes hat. Es kann im Menschen, wie er ist, der Mensch erscheinen, wie er zwar nicht ist, wohl aber seinem Wesen und seiner Idee nach sein sollte; das heißt, es kann seine individuelle Idee erscheinen — in der Weise, wie sie im Leben wohl nur dem liebenden Blick erscheint."

Aber noch weiter: „Und dann gibt es noch etwas, was auch mit erscheinen kann, ebenso hintergründig, unbegreifbar, und doch am Inneren des Menschen haftend: ein menschlich Allgemeines, das jeder, der es geschaut, auch als das

Seinige empfindet." „Große Kunstwerke erhalten gerade aus dieser letzten Tiefenschicht hervor ihre große und bleibende Bedeutung."

Man kann sich zu dieser Lehre von der ästhetischen Schichtenfolge oder vom ästhetischen Erscheinungsverhältnis stellen wie man will, man kann sie als vollkommen zutreffend oder als bloßes Gleichnis bezeichnen, auf alle Fälle hat noch nie jemand eine so bestimmte und für das wissenschaftliche Bedürfnis handgreifliche Auffassung und Darstellung geliefert. Wir stellen uns vollkommen auf ihre Seite, weil uns das Kunsterleben dazu einfach zwingt.

b) Die Anwendung der Schichtenlehre auf den Film

Bei Anwendung der ästhetischen Schichtenlehre auf den Film ergeben sich folgende Konsequenzen und primäre Bestimmungen:

1. Künstlerisch wertvoll ist jener Film, dessen Lichtbildsubstrat so beschaffen ist, daß es etwas Unsinnliches, nicht durch das Lichtbild an sich Ausdrückbares, durchscheinen läßt.

2. Künstlerisch wertvoll ist jener Film, dessen durchscheinender Hintergrund (in ontischer Hinsicht) am weitesten von der Materie entfernt ist, das heißt mit anderen Worten: dessen Schichtenanzahl die größtmögliche ist.

3. Künstlerische Schädigung des Films bedeutet es, wenn er einen Darstellungsfaktor zum alleinigen Zweck erhebt: etwa die Farb- oder plastische Aufnahme, die Montage, die Regie oder den Schnitt, das Schauspiel oder das Filmbuch. Jede Monomanie eines Darstellungsmittels ist hier gleichbedeutend mit Schwächung des ästhetischen Erscheinungsverhältnisses, die Anzahl der Schichten wird vermindert oder die Schichten treten mit zu wenig Nachdruck hervor.

c) Der filmische Vordergrund

Eine weitere wichtige Tatsache ist, daß Kunst im Film nur dort anzutreffen ist, wo das Erscheinungsverhältnis ein durch Gestaltung bewirktes ist. Der Apparat, der durch Projektion von Lichtstrahlen zweidimensionale Bilder auf der Leinwand erzeugt, welche in der Vorstellung des Zuschauers eine dreidimensionale Welt erstehen lassen, ist kein Kunstschöpfer. Hier wird zwar ein typisch ästhetisches Erscheinungsverhältnis aufgestellt, aber nicht durch schöpferische Kraft, sondern durch physikalische Prozesse, durch ein mechanisches, unschöpferisches Verfahren, welches in sich schon so viel Eigenart birgt, daß es vom auffassenden Gemüte nicht als Organ der Kunst aufgefaßt werden kann.

Aber nicht nur die Dreidimensionalität und Realität der Welt erscheint durch projizierte Filmbilder, sondern auch die vitale Sphäre, die Region der Leiblichkeit und Leibhaftigkeit, die Atmosphäre der Lebendigkeit und Bewegung tritt illusionskräftig zutage. Auch diese zweite erscheinende Schicht wird nicht durch eine künstlerische Tüchtigkeit hervorgetrieben, sondern immer noch durch die Macht der vom menschlichen Gehirn — nicht vom menschlichen Gemüt — unterjochten Materie.

Daraus geht hervor, daß der sogenannte Vordergrund des filmischen Werkes viel vollkommener ist als etwa jener der Malerei, der Dichtung und der Musik. Jedes Wort=, Ton= oder Plastikgebilde zerfällt in sich, wenn es nicht ganz von „innen" her, aus der Sphäre der Seele und des Geistes, die belebende, be=seelende Kraft erhält. Ein Film kann vollständig der höheren ontischen Schichten entbehren, er erhält durch das bloße Lichtbild schon genug Existenzberech=tigung. Was man allgemein als stofflichen und Zweckfilm bezeichnet, das gehört hierher. Wir beschäftigen uns aber mit dem künstlerischen Film. Es ist klar, daß dieser erst dort beginnt, wo der stoffliche Film aufhört. Das Drei=dimensionalität und Leiblichkeit heraufbeschwörende Lichtbild setzt der künst=lerische Film schon voraus. Seine Aufgaben beginnen erst jetzt. Jetzt erst geht es darum, die Dreidimensionalität und Leiblichkeit so zu prägen, daß sie tiefere Schichten erscheinen lassen, nämlich etwas Seelisches, dann etwas Geistiges, welches sich seinerseits noch einmal zum Ideellen verfeinern kann.

Wodurch gelingt dem Film die Bewältigung dieser Aufgabe?

1. Durch die Gestaltung des Lichtbildes,
2. durch die Schauspielkunst,
3. durch die Gestaltung der Handlung.

d) Lichtbildform

Das Lichtbildsubstrat an sich entzieht sich dem Zugriff der formenden Hand und der gestaltenden Kraft. Die Erzielung einer dreidimensionalen Welt voll Bewegung und Vitalität ist eine Angelegenheit physikalisch=chemischer Kräfte und nicht einer im Sinne der Kunst schöpferischen Tat. Wohl aber vermag der Kameramann dem Lichtbild eine bestimmte Form zu geben, durch welchen Ein=griff er sich schöpferisch im ästhetischen Sinne betätigt. Wir haben allerdings schon früher ausführlich dargetan, daß diese Formgebung sich stark unterschei=det von jener in den anderen Künsten. Während nämlich Musiker, Dichter, Maler und Plastiker in der Formgebung das Darzustellende durchdringen, beschränkt sich der Zu= und Eingriff des Kameramannes eigentlich auf den „Rahmen" des Lichtbildes, auf dessen Stellung im Bilderablauf, auf die Distanz zwischen aufnehmendem Objektiv und zu erfassendem Gegenständlichen, auf die Helligkeit, in die das Ganze getaucht ist, auf das Verhältnis zur Wasserlinie und ähnliche Positionsvarianten mehr. Durch dieses Verfahren ergreift der formende Kameramann eigentlich nicht seinen Gegenstand von Grund auf, er gibt ihm nicht die Form von „ganz innen" her, sondern legt ihm gleichsam von außen eine Form auf, die freilich auch ein wenig auf innere Schichten — soweit solche überhaupt vorhanden sind — hinüberwirkt.

Der zweite Teil des Films „08/15" verzichtet zum Beispiel vollständig auf diese Formung des Lichtbildes; hier handelt es sich bloß darum, in möglichst kurzer Zeit mit möglichst wenig Aufwand durch Verfilmung eines Romanes einen

Kassenmagneten zu erzeugen. Ein positives Beispiel können wir dem Film „Nachts auf den Straßen" entnehmen. Der Fahrer, dargestellt von Hans Albers, befindet sich im überschweren Wagen auf Nachtfahrt auf der Autobahn. Die Exposition dieses Films will uns mit dem Manne bekannt machen. Dies geschieht auf dem Umweg über das Gerät, das gleichsam den Lebensinhalt des Chauffeurs bildet. Die Kamera tastet den Wagen ab, dringt dann erst ein in das Führerhaus, gleitet aber auch jetzt zunächst nur flüchtig über die Gestalt des Mannes, der das zentrale Anliegen des Films bilden soll, streicht zunächst über Windschutzscheibe, Armaturenbrett und Kabineninneres, und dann endlich, nach dieser liebevollen Umfassung der Welt des Chauffeurs, bleibt sie in dessen Gesicht hängen, das versonnen schimmert und dessen Lächeln uns gleich hinübergleiten lassen wird in die Vergangenheit, so, als ob dieses Lächeln das innere Leben dieses Menschen herausquellen ließe.

Abgesehen davon, daß hier auch schon die Handlung wirksam wird, muß doch gesagt werden, daß die Art des Lichtbildes schon einen Einblick gewährt in das Gemüt des Chauffeurs. Seine Verwachsenheit mit dem Mehrtonner, seine innere Beziehung zu ihm wird schon durch das bloße Lichtbild vermittelt. Die Art der Aufnahme taucht das Ganze bereits in eine bestimmte Stimmung und Auffassungsweise. Freilich zeigt dieselbe Exposition zugleich auch die Grenzen der Lichtbildgestaltung: dort, wo die Macht des Lichtbildes endet, muß der Schauspieler herhalten, muß die Handlungsführung eingreifen.

Am raffiniertesten entwickelten die Russen die Lichtbildtechnik. Seit dem „Panzerkreuzer Potemkin" gelten sie als die Meister der Montage, von der sie allerdings seit neuestem nicht mehr viel wissen wollen. Sie entwickelten das Können am weitesten, durch die Art der Aufnahme, durch die bloße Lichtbildform (etwa bloß marschierende Beine und nicht marschierende Soldaten) schon etwas mehr Gefühls- und Verstandesmäßiges auszudrücken. Das ist die Kunst, durch eine Vordergrundschicht eine hintergründigere durchscheinen zu lassen. Aber bei den Russen und seit den Russen wurde in Verfolg dieser Entwicklung immer wieder fälschlich angenommen, diese Sprache des gestalteten Lichtbildes sei die eigentliche und ausschließlich künstlerische im Film. Daher verzichtete man mehr oder weniger auf Schauspiel und Handlungsgestaltung. Dadurch trat aber keine Reinigung des Films im künstlerischen Sinne ein, sondern eine Verarmung. Der Lichtbildgestaltung, insbesondere der Montage, ist zwar manches erreichbar, aber nicht alles. Viel mehr erreichen im Sinne eines künstlerischen Films das Schauspiel und die filmdramatische Handlung.

Hier ist außerdem noch einmal Gelegenheit gegeben, die künstlerische Unfruchtbarkeit des nichtdarstellenden Films zu begründen. Eben weil der nichtdarstellende Film sich weder eines Schauspielers noch eines Handlungsgestalters bedient, verarmt er. Seine Schichtenanzahl ist auf ein Minimum verringert. Kunstwerke entstehen aber jeweils aus der Mobilisierung der höchstmöglichen Schichtenanzahl. Jedes filmische Gebilde verlangt daher von diesem Aspekt aus sowohl die Lichtbildgestaltung, als auch den Schauspieler, als auch den Filmdichter.

e) Das Schauspiel

Das erste gewaltige Mittel, den Bann des technischen Mechanismus und des physikalisch-chemischen Prozesses vom Film abzuschütteln zugunsten des Durchbruches geistig-seelischer Gehalte ist das Schauspiel. Auf der Stufe des Schauspielfilms halten augenblicklich die besten Erzeugnisse dieser Kunstgattung. Es bleibt ewig bewundernswert, wie ein Emil Jannings oder ein Heinrich George, ein Charles Laugthon oder ein Michel Simon die oft unerträgliche naturalistisch-alltägliche Sphäre des Films zerbrechen durch beseeltes Spiel. In diesem Spiel verliert plötzlich die naturalistische Photographie ihre Macht und Härten, sie sinkt ab zu etwas ganz Unbedeutendem und leicht Auszuklammerndem, die Auffassung ist vollkommen ausgefüllt vom Seelischen, das dem Munde, der Musik und der Mimik des Schauspielers entquillt. Durch das Schauspiel wird der Film endlich befähigt, in die Bezirke der Stimmungen und Gefühle, der inneren Zustände und seelischen Strebungen, der Leidenschaften und Willens-vorgänge, kurzum in die Charaktere vorzudringen.

Im Schauspiel ist im Kleinen wieder anzutreffen, was der Film im Großen aufweist und was jetzt unser Problem bildet, nämlich die einer Schichtenfolge von einem Vordergrund bis zum Hintergrund. Der Vordergrund des Films und des Schauspielers fallen zusammen: Der Schauspieler bewegt seinen Körper, das Lichtbild hält diese Bewegung fest. Durch die Art der Bewegungsfesthaltung kann das Lichtbild schon auf die hinter der Bewegung stehende Seele verweisen, aber noch weit intensiver vermag dies die Bewegung selbst zu tun. Da kann ein Schweigen zur intensivsten und ganz von der Seele kommenden Rede werden (Heinrich George im „Großen Schatten"), da kann eine Geste oder ein zuckender Mund in unerhörter Deutlichkeit maßlosen Schmerz vermitteln (Emil Jannings im „Blauen Engel").

Der Schauspieler ist immer ein Darsteller. Das heißt, er bringt zum Leben, was vor ihm ein anderer, nämlich der Filmbuchverfasser, in Form einer Handlung ersonnen hat. Dennoch ist der Schauspieler nicht bloß reproduzierender Künstler, denn zwischen sprachlicher Fixierung der Handlung und Verlebendigung der Handlung durch den Schauspieler liegt ein gewaltiger Sprung. Die Art der Verlebendigung der Handlung durch den Schauspieler ist keine genormte, sondern eine in unendlich viele Möglichkeiten zerfallende. Daraus erwächst dem Schauspieler die Kunstmöglichkeit. Er gestaltet zwar nach einem Vorbild, aber wie er gestaltet, darin ist er vollkommen frei, darin wirkt er als echter künstlerischer Schöpfer.

f) Die Handlung und die Musik

Während in Dichtung, Musik, Malerei, Skulptur und Ornamentik nur jeweils eine einzige Schichtenfolge vorhanden ist, die an Hand eines einzigen Vordergrundes einen Hintergrund erscheinen läßt, ist dies auf dem Gebiete des Films

in ganz leicht zu erkennender Weise nicht der Fall. Im gegenwärtigen Tonfilm sind vier solcher Schichtenfolgen anzutreffen. Da ist zunächst das vom Kameramann gestaltete Lichtbild, das, wie wir gesehen haben, fähig ist, über das bloß abgebildete Substrat hinauszuweisen durch das Wie der Aufnahmen. Stärker als das gestaltete Lichtbild besitzt diese Fähigkeit des Erscheinenlassens eines seelisch-geistigen Gehaltes das Schauspiel. Schon im alltäglichen Leben ist es so, daß jeder innere Zustand von einer bestimmten körperlichen Erscheinung begleitet wird. Diesen schon im normalen Leben vorhandene Sachverhalt treibt der Schauspieler durch seine Kunst auf die Spitze: er hat überhaupt nur die Aufgabe (und das unterscheidet ihn vom ausdruckhervorbringenden Menschen des Alltags), durch ein Minimum von Äußerlichkeit (Körperlichkeit) ein Maximum von Innerlichkeit (Charakter, seelische Zuständlichkeit) hervorzubringen. Zwischen diesem Vorder- und Hintergrund stehen wieder vermittelnde Schichten: die Vitalität, die körperliche Kraft und Gesundheit, dahinter die augenblickliche Stimmung, der momentane Entschluß und die gegenwärtig vorhandene Energie des Willens, dahinter die Gesinnung und der Charakter, wieder dahinter das allgemein Menschliche.

Die dritte und bedeutendste Schichtenfolge wird erzielt durch das Handlungsgesamt des Films, welches zu entwerfen die Aufgabe des Filmdichters wäre, der aber bis heute erst zum sogenannten Filmdramaturgen oder Drehbuchautor gediehen ist. Die Schichtenfolge im gestalteten Lichtbild und trefflichen Schauspiel wirkt nicht zwingend oder kommt überhaupt nicht zustande, wenn nicht in der Handlung, im Ablaufe der Geschehnisse, in der Zeichnung und Stellung der Charaktere schon die Voraussetzung dazu geliefert worden ist. Die beste Schauspieleranlage kann ihre Aktion (Vordergrund) nicht zum Zwecke der Heraufbeschwörung einer Seele und eines ringenden Geistes (Hintergrund) verwenden, wenn nicht die Figur der Handlung, welche vom Drehbuchautor stammt, ihr dazu insofern die Möglichkeit bietet, als diese Figur an sich schon, noch vor jeder Verlebendigung durch den Schauspieler, also noch in der bloß sprachlichen Fixierung, eine filmdramatische ist. Handlung und Charaktere eines Filmstückes müssen filmdramatisch gebaut sein, damit von Filmkunst überhaupt einmal gesprochen werden kann. Erst in einer spezifisch dramatischen Struktur erreicht die Filmhandlung jenen Reichtum, der das wesentlichste Merkmal echter Kunstwerke ist. Erst die dramatische Struktur läßt eine Filmhandlung die höchstmögliche Schichtenanzahl erreichen, das heißt, erst in diesem Falle ist jener Gehalt, der durch die bloß äußerlichen Vorgänge zur Erscheinung gelangt, der ergreifendste und innerlichste, der geistigste und seelischeste innerhalb der dem Film zur Verfügung stehenden Möglichkeiten.

Die Gründe für die Notwendigkeit einer spezifisch dramatischen Struktur für die filmkünstlerische Handlung sind damit noch nicht erschöpft. Durch die dramatische Struktur wird die Handlung im Film nicht nur eo ipso künstlerisch, sondern sie erst bringt außerdem die anderen wichtigen Schichtenfolgen und Gestaltungsfaktoren zur hochgradigen Wirksamkeit. Der Schauspieler kann erst dann sein Bestes geben, wenn er künstlerische Charaktere in einer künstlerischen

Handlung zu verlebendigen hat. Der Kameramann kann erst dann seine Bildersprache in Bewegung setzen, wenn das Substrat der Bilder, das sind Teilmomente des dramatischen Geschehens, an sich schon ihn dazu einlädt.

Aber auch der wichtige Faktor der Musik erhält seinen entscheidenden Impuls erst von der Handlung. Die Musik erstellt die vierte Schichtenfolge im Film. Auch sie führt von einem Vordergrund, von einem Materialen, das ist das bloß Akustische, zu einem ganz Unsinnlichen, bloß innerlich Erlebbaren. Aber wie in Bildform und Schauspiel werden auch in der Musik die Schichten erst dann besonders wirksam und eindringlich, wenn die dahinter stehende Handlung „parallel" läuft. Wie oft kommt es vor, daß schwere und schwerste Musik, etwa Teile aus der Neunten von Beethoven, dazu verwendet werden, Wochenschauausschnitte, wie die Unterzeichnung des Staatsvertrages oder ein Autorennenunglück zu umrahmen. Die Musik kann in dieser „Umwelt" nicht gebührend aufgenommen werden, nicht in ihrer ganzen Tiefe und überirdischen Reinheit, weil die alltagsstrotzenden Begebenheiten sich störend und hemmend zwischen aufnehmendes Organ und aufzunehmende Symphonie stellen.

Was wir unter dramatischer Struktur zu verstehen haben und wie ihre filmische Modifikation aussieht, das haben wir schon kennengelernt, soweit überhaupt von Kennenlernen in kunsthervorbringenden Belangen die Rede sein kann. In bezug auf das Schichtenproblem ist folgendes zu ergänzen: Die Vorgänge und Ereignisse spielen in der Realität. Die Menschen sind real, ihr Denken, Tun, Handeln, alles ist real. Manchmal wird diese Realität eingeschränkt und umgebogen ins mehr Romantische, Symbolische oder Allegorische. Dann bildet eben diese eingeschränkte Realität den Vordergrund der Handlung. Aber durch die Art, wie die Handlungen und Taten, Reden und Überlegungen aufeinanderfolgen, wird dem Ganzen eine bestimmte Richtung erteilt, ein bestimmter Druck aufgelastet, der die Augen des Betrachters zwangsweise auf etwas hinter all diesem Tun und Geschehen lenkt, auf eine Leidenschaft oder Stimmung, auf einen Impuls oder eine Energie. Und dahinter taucht etwas noch Unsinnlicheres auf: eine Seele, ein Charakter, ein Geist. Und dieser kann wieder auf etwas noch Höheres verweisen: auf das Allmenschliche oder gar Göttliche.

Mittel zu diesem wunderbaren Vorgang und zu dieser typisch künstlerischen Wirkung ist allein die gestaltende Einbildungskraft des Dichters: er läßt seine Figuren auf eine bestimmte Art einander begegnen, er verstrickt die Überlegungen und Taten der Figuren zu einem feinen, kunstreichen Gewebe, er setzt Handlung und Gegenhandlung, er läßt aus verschiedenen Umweltswirkungen und Gemütskräften die befreiende Tat, die erlösende Geste resultieren, welche ihrerseits von neuem eine beeinflussende Umwelt und einen ein- und anstimmenden seelischen Zustand erzeugen.

Je markanter die einzelnen Charaktere gezeichnet, je geschickter der Aufeinanderprall zwischen den Charakteren angesetzt ist, je gründlicher das Hervorgehen der Tat aus der Überlegung motiviert ist, je spielender und rasanter die Zuspitzung des Konfliktes, je leichter und hinreißender dessen Lösung, desto zwingender der Durchbruch des geistig-seelischen Gehaltes aus den bloß äußer-

lichen Begebenheiten, desto tiefer die Wirkung und Erschütterung, desto höher und klarer die Idee, desto höher die Kunst im Film.

g) Zusammenfassung

Jedes hohe ästhetische Gebilde ist in materialer Hinsicht dürftig. Leinwand und Farbflecken, Marmor und Bronze, Laute und Töne sind am Kunstwerk zwar notwendig, aber nicht die Hauptsache. Sie stellen bloß Dienstwerte dar, die energisch auf den Hauptwert verweisen. Das Bild, die Plastik, die Sonate, das Gedicht lassen durch ihr kümmerliches Materielles etwas ganz Immaterielles, Geistig-Seelisches erscheinen, und das ist das Zentrum der Kunst. Dieses Zentrum, dieses Wesentliche, dieses Geistig-Seelische und ganz Immaterielle steht am Anfang und Ende aller Kunst. Zuerst lebt es, mehr oder weniger bewußt und ausgeprägt, in der Seele des Schöpfers, dann wird es einer Materie eingeschmolzen, aus der es nun ewig dem verständigen Gemüte entgegenstrahlt.

Voraussetzung für dieses Erscheinen eines Geistig-Seelischen mittels eines Materialen ist die Gestaltung des letzteren. Das Tote, unheimlich Neutrale der Materie wird durch diese Formung, Knetung und Gestaltung verflüchtigt, das Allertoteste beginnt in einem ganz bestimmten Sinne lebendig zu werden, beginnt zu reden und zu erzählen von einem ihm eingesenkten Lebendigen. Materie ist zwar notwendig in der Kunst und für die Kunst, aber Ton und Laut, Marmor und Bronze, Leinwand und Farbe verdienen eigentlich bloß vor dem Eingehen in die künstlerische Form die Bezeichnung „Materie", nach der künstlerischen Schmelze durch Form und Sinn sind sie so entmaterialisiert und vergeistigt, daß dieser Begriff nicht mehr auf sie paßt. Deswegen kann man sagen, daß jedes hohe ästhetische Gebilde in materialer Hinsicht dürftig ist.

Je lässiger die Entmaterialisierung der Materie in der Schmelze der künstlerischen Formung, desto niedriger der Wert des endgültigen ästhetischen Gebildes. Der Marmor bleibt um so mehr totes Gestein, als es dem Plastiker nicht gelingt, jene Form zu treffen, durch die die vorschwebende Seele zu erscheinen vermag. Spricht aus der plastischen Figur wirklich der Geist einer Person, das geschlossene Gefüge einer vollendeten Seele, verweist alles am sichtbaren Körper intensiv auf das unsichtbar dahinter stehende zentral Belebende und Beseelende, dann verflüchtigt sich der Charakter des Materiellen des Marmors. Bleibt der Künstler aber bei der bloß sichtbaren Natur stehen, muß er sich mit anatomischer Präzision begnügen, dann wird sein Werk vielleicht immer noch wohlgefällig, aber nicht von hohem künstlerischen Wert sein, und die Materialität der Plastik steht noch in voller Blüte.

Echte Kunstwerke leben demnach nur von innen her. Das äußere materiale Mittel unterwerfen sie sich total; so total, daß der Materialitätscharakter dieses Äußeren sich fast ganz verflüchtigt und aufgeht in Leben und Lebendigkeit, in Geist und Geistigkeit, in Seele und Beseeltheit.

Man kann ohne weiteres sagen, daß die hohen Kunstwerke, die Schöpfungen

des Genies, dem aufgeschlossenen und entsprechenden Gemüte spontan und von vornherein als etwas ganz Entmaterialisiertes, Entsinnlichtes und ausschließlich Seelisch=Geistiges entgegenleuchten. Manche musikalische Stellen von Beethoven sind für mich unmittelbare Emanationen eines gänzlich Unirdischen; sie sind derartige Offenbarung von Gott und Seele, daß die Sinnlichkeit des vermittelnden Tones für mich vollkommen verlorengeht. Dasselbe gilt für manche Bilder von Rembrandt. Auch hier springt einem förmlich unvermittelt abgründige Dämonie, Gefühlsüberschwall, religiöses Durchschauertsein entgegen. Daß zuvor eine Schicht von materialer Farbe durchdrungen werden muß, dieses Bewußtsein existiert nicht im mindesten, das Materiale ist total entmaterialisiert. Im Bereiche des Sprachkunstwerkes finden wir dasselbe Phänomen. „Wanderers Nachtlied" ist so ausschließlich Gefühl und Stimmung, seelische Schwingung und Andacht, daß weder die Materialität der Laute, die man hört, noch der Lettern, die man liest, noch die Materialität der vorgestellten Sachverhalte wie Gipfel und Wipfel „am Leben bleibt".

Mattheit, Schwachheit, Armut, Dürftigkeit des Materiellen, des Sinnlichen, des Vordergründigen ist Gesetz im Bereiche der Kunst und hohen ästhetischen Gebilde.

Automatisch wird jenes ästhetische Gebilde benachteiligt sein, dessen Vordergrund, Sinnlichkeit und Materialität gewichtig sind. Ein solches Gebilde ist das Lichtbild. Dadurch, daß die Kamera ihren Gegenstand nicht schöpferisch gestaltet, sondern präzis abbildet, ist von vornherein im filmischen und photographischen Werke die Materialität des Vordergrundes unangefochten. Die Bleigewichte dieser Materialität ziehen das filmische Lichtbildwerk tief in das Alltäglich=Gewöhnliche. Ästhetische Werte sind zwar nicht ausgeschlossen, aber wie soll der Film sich jemals mit Werken aus den anderen Kunstgebieten messen können? Die Natur ist an sich materieller als das spezifisch menschliche Kunstwerk, dennoch ist die Natur an sich immaterieller als der Naturfilm.

Die Schwäche dieser vorläufigen Position liegt darin, daß sie erst ein einziges Darstellungsmittel des Films berücksichtigt, nämlich das optische, das Lichtbild an sich. Zum Unterschied von anderen Künsten besitzt der Film aber mehrere Darstellungsmittel, durch deren Gestaltung er die krasse Materialität des lichtbildlichen Darstellungsmittels weitgehend beseitigen kann. Solche weiteren Darstellungsmittel sind das Wort und der Ton, das Schauspiel und die Handlung.

Die große Chance des Films liegt darin, daß man die Lichtbildflut, also das Darstellungsmittel Lichtbild, von seiner Materialität befreit. Das Materiale des Lichtbildes als eines bloßen Abbildes der materialen Realität muß durch andere Mittel vernichtet werden. Diese anderen Mittel sind Schauspiel, Wort, Musik und Handlung. Über allen steht als der wahre Kunstschöpfer der Filmdichter, der bis heute allerdings erst bis zum Filmbuchautor, Filmdramaturgen oder filmbuchschreibenden Regisseur gediehen ist.

Aber auch wenn der Film auf hohe ästhetische Werte verzichtet, also wenn er auf Kunst verzichtet, hat er, zum Unterschied gegenüber kunstlosen Werken aus Malerei, Plastik, Musik, Dichtung, Existenzberechtigung. Seine Naturtreue

ist so groß, daß sich daraus Werte ergeben, die einem spezifischen Bedürfnis des Menschen entgegenkommen. Technischen Errungenschaften, Sieg des menschlichen Geistes über die Trägheit der Materie, das erfüllte „Macht euch die Erde untertan", das alles steckt in der Wirkung des kunstlosen Films.

Solches Verflüchtigen der Materialität bzw. solches Verharren in der Materialität offenbart unverkennbar eine Gegenüberstellung der Homerischen Odyssee und des Films „Die Fahrten des Odysseus". Komposition, Sprache, Versmaß und Reflexion unterdrücken meisterhaft die Materialität der Vorgänge und die Sinnlichkeit des Stoffes, machen ihn transparent für etwas menschlich Bedeutungsvolles, Seelisch-Allgemeingültiges: für die Bewegtheit, Seltsamkeit, Härte und Süße des menschlichen Lebens schlechthin. Letzter Zweck und tiefste Wirkung der Homerischen Epen ist das Zur-Ahnung-Bringen der Dämonie der Schicksalsmächte, der Gefährdetheit der menschlichen Existenz, der Heftigkeit, mit der sich der Mensch trotz aller Rückschläge immer wieder ins Leben wirft. Die Homerischen Epen bilden jeweils einen Kosmos, ein Universum für sich, das in vollständiger Geschlossenheit und organischer Fülle daliegt und den tief Eindringenden mit Entzücken erfüllt, weil hier klar zutage tritt, was im tatsächlichen Leben höchst verkümmert und bloß schattenhaft bewußt wird. Nicht, daß die atemberaubenden Vorgänge in der Homerischen Handlung als stoffliche Elemente, als materiale Daten vom aufnehmenden Gemüte übersehen würden. Aber das aufnehmende Gemüt wird durch die besondere Gestaltungskraft dieses epischen Genies unwiderstehlich von diesen bloß äußerlichen Tatsachen weitergeleitet in einen Bereich totaler Beseeltheit und Geistigkeit. Das Menschenlos selbst in seiner dichterischen Form tritt uns hier aus den Epen entgegen, und zwar mittels der Ereignisse und Begebenheiten, Vorgänge und Zustände, Taten und Reflexionen.

Der Film bringt fast unverändert dieselben Taten, aber ihnen mangelt nunmehr fast vollständig die Transparenz, welche sie in der Homerischen Fassung besitzen. Zweifellos hat daran mit Schuld, daß jetzt die veredelnde Kraft des Hexameters fehlt, daß die Sprache überhaupt durch das Optische ersetzt wird, daß die Reflexionen zum größten Teil ausgeschieden sind, daß die neue Seinsweise die im Sprachlichen so wirkungsvolle Komposition von Grund auf zerstört. Aber zu diesen Gründen tritt als äußerst gewichtiger noch ein weiterer, nämlich die besondere Art des Optischen, welche an die Stelle des Sprachlichen tritt. Ein Maler hätte ohne weiteres in einer Serie von Gemälden oder in einem Wandfresko die Fahrten des Odysseus darstellen können, ohne daß der Kunstwert der Homerischen Epen verlorengehen hätte müssen. Es wären dann eben die Bilder ganz neue Kunstwerke, nicht Übertragungen oder gar Wiederholungen der epischen Einzelbestandteile. Die sprachlichen Werke verhielten sich dann zu den Bildern wie etwa eine italienische Renaissancenovelle zur entsprechenden Dramatisierung durch Shakespeare, das ist wie der Stoff zum Kunstwerk, wie die Materie zum Organismus.

Nun ist aber das Optische, das für die Sprache eintritt, nicht das Bild, entstanden durch die Kunst eines Malers oder Zeichners, sondern das Abbild, das

Lichtbild, entstanden durch chemisch-physikalische Prozesse in einer komplizierten technischen Apparatur. Das bedeutet nichts anderes, als daß der urtümliche Zustand des Stoffes, aus dem Homer mit genialer Phantasie seine Epen schöpfte, auf Grund der Epen nach Maßgabe der Mittel wiederhergestellt, und zwar in realiter wiederhergestellt und dann mit der Kamera abgebildet wurde.

Es ist erstaunlich und äußerst interessant, daß so etwas überhaupt möglich ist. Aber diese Reize des Neuartigen und Technischen sind ganz anderer Natur als jene des Künstlerischen. Im Gegenteil, je raffinierter, je unglaublicher die Entwicklung der Technik, je vollkommener und täuschender das Abbild der Wirklichkeit, je glänzender die Eroberung der Wirklichkeit durch das Lichtbild, desto größer und bedauernswerter die Kluft zwischen Film und Kunst. Der lebendige Kosmos, das reiche Universum, welches das Homerische Original sichtbar werden läßt, ist im Film nicht zu finden. Hier sind die Abenteuer und Irrfahrten, die Taten und Begebenheiten Selbstzweck geworden. Hier verharren wir in der materialen, sinnlichen Atmosphäre der Ereignisse, wenn auch durch die Illusion gegenüber ihrer letzten Brutalität geschützt und herausgehoben. Zweifellos ist auch diese Sinnlichkeit und Materialität von hohem Reiz, dies wird nie bestritten, aber dieser hohe Reiz ist eben doch bloß ein sinnlicher, materieller, kein ästhetisch hochwertiger, geschweige denn künstlerischer. Der Riesenwert des Homerischen Originals ist im Film total verlorengegangen.

Das soll aber nicht heißen, daß der Bereich der Kunst dem Film für immer verschlossen bleibt. Es soll nur heißen, daß die bloß stoffliche Reproduktion irgendeines literarischen Kunstwerkes am Bereiche der Kunst vorbeigeht. Der Film bleibt an und für sich genau so eine Kunstmöglichkeit wie die Malerei oder die Dichtung. Aber so wie der Maler aus den Irrfahrten des Odysseus ganz neue Kunstwerke machte, so müßte auch der Film aus den Homerischen Epen etwas ganz Neues schaffen, nicht sie sklavisch nachahmen und reproduzieren. So wie der Maler nur dann eine Serie von Gemälden mit Kunstwert über die Fahrten des Odysseus schaffen kann, wenn er die Homerischen Epen nicht als Vorbild, sondern bloß als Vorlage, als toten, wertlosen Stoff, als Sujet, als Motiv verwendet, so wird auch der Film nur dann filmische Fahrten des Odysseus mit Kunstwert erringen können, wenn er ebenfalls wie der Maler sich auf seine eigenen, spezifischen Mittel besinnt und das Homerische Original ebenfalls bloß als Stoff und Anregung benützt.

Die furchtbare Stärke der Realität im Lichtbild müßte durch einen noch größeren Druck unkenntlich gemacht werden, dies kann nur geschehen durch eine dramatische Handlung und durch einen großen Schauspieler. Dann müßte es auch dem Film möglich sein, die Begebenheiten transparent werden zu lassen, so wie sie es in der epischen Originalfassung sind, so daß hinter aller dieser Ereignishaftigkeit als wahres Zentrum das ewig rätselhafte, ewig grausame und doch begehrte Menschenleben erschiene.

FLUCHT AUS DER SPRACHE

Von Franz Cuno (Konstanz)

Es begann damit, daß deutsche Schauspieler Ende der zwanziger Jahre, vor drei Jahrzehnten also, etwas Neues lernen mußten. Wer bei der Synchronisierung ausländischer Filme beschäftigt war, mußte lernen, „nach Schnauze" zu sprechen. Der unhübsche Ausdruck, bald zum Begriff geworden, deutet darauf hin, wo er entstanden war und wer ihn geprägt hatte: Das Synchronisieren begann in Berlin und es waren die Techniker, „die Antipoden der Künstler" (Walter Muschg), welche das fragwürdige Verfahren initiierten. Fragwürdig auch in dem heute geltend gemachten Vorwurf gegen diejenigen Schauspieler, „die ohne drückende materielle Not, sich dazu bereit fanden, fremden Bildern ihre Stimme zu leihen" (Hans Weigel). Der mit der Forderung nach möglichster Anpassung der Mundstellungen des auf der Leinwand sprachlich ertöteten Originals verbundene Zwang, mußte sich gegen den Menschen richten und die künstlerische Essenz bedrohen.

Vergegenwärtigt man sich, daß seit dem Jahre 1930 etwa, in großem Umfang synchronisiert wird und nur die 12 Jahre des Hitlerregimes, das dem ausländischen Film nicht wohlgesinnt war, einen erheblichen Rückgang zeigen, dafür nach 1945 aber, der deutsche Filmimport eine wahre Flut fremdsprachiger Filme ins Land brachte, dann muß damit erkennbar werden, daß dieser neue Erwerbszweig des deutschen Schauspielers nicht ohne wesentlichen Einfluß auf das Ganze der Kunst gewesen sein konnte, jenes Ganze, das in der sprachlichen Gestaltung des Schauspielers seine Mitte findet.

Vom Kino her, so beobachten wir heute, dringt ein Maß sprachlicher Unsitte ein, das nicht länger verkannt werden darf. Doch muß das Phänomen als Ganzes, als circulus vitiosus gesehen werden. Denn ebensowenig, wie man sich von einer Theatervorstellung das Publikum wegdenken kann, das „das Wesen des Theaters" (Sarcey) ausmacht, kann man, wenn man vom Film spricht, die Masse des Kinopublikums wegdenken, oder die Millionen der Radio- und Fernsehteilnehmer.

In diesem Zusammenhang bestätigt sich ein Ausspruch Siegmund Freuds, daß Worte ursprünglich Zauber waren und auch heute noch viel von ihrer ursprünglichen Zauberkraft bewahrt haben. Man wird auch an jene alte „Magie der Bilder" denken müssen, die gerade im Film und neuerdings im Fernsehen lebendig wird und von der Otto sagt, daß der Glaube an sie — an keine Kultur- oder Bildungsstufe gebunden — das Bild zu einer Schöpfung mache, „in der das Sein des Gegenstandes offenbar wird, also er selbst gestalthaft in Erscheinung tritt",

und zwar in einer Weise, welche „das eigentümliche, oft unheimliche Gefühl, daß im Bilde das Wesen selbst gegenwärtig sei" zur Folge haben könnte.

Aus der Wirkungskraft solcher Eindrücke wird man sich, bei jungen Menschen vor allem, die ebenso erstaunliche wie beängstigende Identifizierung mit dem jeweiligen Idol auf der Kinoleinwand vorzustellen haben. Selbstverständlich mußte es auf diesem Wege zur Nachahmung nicht nur der Äußerlichkeit, sondern auch der Sprache kommen, deren Beherrschung ja nicht nur im kindlichen Alter durch Nachahmung erworben wird.

Es überrascht nicht, wenn das in Rede stehende Phänomen in seinem Zusammenhang gesehen wird, daß auch auf der Bühne und im Radio die gleichen Anzeichen eines sprachlichen Verfalls hörbar werden. Daß hier ein circulus vitiosus im Spiele ist, liegt auf der Hand. Wohl sind hier noch eine Reihe anderer Faktoren im Spiel, das Übersetzungsproblem und vom Alltag her der ganze Komplex der soziologischen Entwicklung, dessen Einwirkung auf die Stimm- und Sprachbildung von Bedeutung ist. Auch darf nicht übersehen werden, daß sich dies alles in Westdeutschland auf einem viel engeren Raum abspielt als in anderen Ländern und durch eine teilweise außerordentlich starke Bevölkerungsdichte, Schulraumnot usw. gefördert wird. Für die Sprechkunst können solche Voraussetzungen nicht unwirksam gewesen sein. Die Beziehung der Bühne zu den technischen Künsten ist hier in einer viel engeren Verschmelzung zu sehen, als anderswo. Auch die 12 Jahre geistiger Autarkie im Dritten Reich spielen hier mit.

In den USA, die im deutschen Filmimport die Spitze halten, und die im Gegensatz zu einst heute ein Land sind, mit dessen Mentalität wir im täglichen Kontakt stehen, der durch die Eindeutschung der Filme, durch übersetzte Theaterstücke und Bücher auch in die breite Masse dringt, ist das Filmzentrum Hollywood vom Bühnenzentrum New York durch die Breite eines Kontinentes geschieden. Das ist in unserem Zusammenhang ein Symbol! Dementsprechend sind die personellen Verhältnisse auch in einem ganz anderen Maße aufgespalten, das Spezialistentum bis in seine letzten Konsequenzen geführt; die Personalunion Bühne und Film ist dort die Ausnahme, bei uns die Regel. Die kommerzielle Basis der amerikanischen Rundfunksender (Fernsehen) bedingte einen Stil, der sich weitab von dem der Bühne hält und der etwaige Eingriffe in die Welt des Dramas oder der Oper unter bewußter strenger Vermeidung dessen vornimmt, was hierzulande unter „Werktreue" verstanden wird. Im deutschen Sprachgebiet sind die großen Theaterstädte auch die Zentren der technischen Künste. Mit dem Jahre 1933 mußte es deshalb zu einem bedeutenden stilverändernden Einschnitt kommen. Das nationalsozialistische Regime schaltete den größten Teil seiner Film- und Radiospezialisten aus und auch die deutsche Bühne verlor auf diese Weise eine Reihe ihrer hervorragendsten Persönlichkeiten. Überdies mußten die im Film entstandenen Lücken in der Regie und Dramaturgie naheliegender Weise durch Praktiker des Theaters ersetzt werden. Daß mit solchen Maßnahmen eine ebenso abrupte Wandlung der Struktur des deutschen Theater- und Kinopublikums einherging, hat das Schicksal des deutschen Films vor allem bis heute entscheidend beeinflußt. Denn es entstand eine vom übrigen Ausland

abweichende Dramaturgie und Technik, ein zu epischer Breite und Theatralik neigender Stil, in dem sich auch die sprachlichen Aspekte der Bühne stärker ausprägen mußten. Das latente Ineinanderfließen so gegensätzlicher Sphären, wie die des Theaters und der technischen Künste, konnte nicht ohne qualitative Schäden vor sich gehen, eine Niveausenkung konnte nicht ausbleiben. Das mußte sich vor allem in den sprachlichen Aspekten zu erkennen geben.

Die deutsche Katastrophe von 1945 ist aus diesen Voraussetzungen zu sehen und im Zeichen der „Umerziehung des deutschen Volkes". Es müssen die sich aus der erwähnten Fülle fremdsprachiger Filme, Theaterstücke und Bücher, aus der Dichte der „Besatzungsarmee-Kontakte" sich ergebenden Einflüsse auf die deutsche Sprache im Sinne einer Verschlechterung und Vergröberung des Sprachgefühls erkannt werden. Und es muß aus ihnen vor allem die sich nun vollziehende, zwangsläufige Wendung gegen das Theater begriffen werden, die dem Kino seit einem halben Jahrhundert als theaterfeindliche Tendenz gegeben ist und die 200jährige Tradition des deutschen Dramas bedroht; ganz im Sinne einer auf das Fernsehen gemünzten Äußerung von Gustaf Gründgens, der eine kürzliche Sendung des „Don Carlos" als „ein Attentat auf das deutsche Theater" bezeichnete. Derartige Einbrüche in die Welt des Dramas, wenn sie auf Werktreue gerichtet sind und ein Theaterstück als solches und nicht seine spezifisch optisch-akustische Abstraktion erstreben, müssen dem Theater ungeheuren Schaden zufügen, das gleiche gilt für die Sendung und Verfilmung von Opern.

Es ergibt sich die folgende Perspektive: Die Entwicklung der technischen Künste, wie sie in der Tonaufzeichnung der menschlichen Stimme bis zu Edisons epochemachender Erfindung im Jahre 1878 zurückführen, gehen in der Welt des Dramas parallel zum Einbruch des Naturalismus, der schon in der Erscheinung eines Josef Kainz zu einer sprachlichen Umwälzung führte. Die Schallplatte gibt uns von deren Kennzeichen Kunde. In der rasanten Sprechweise dieses für seine Zeit bemerkenswertesten Schauspielers, „der die Sätze zerhackte oder zersprudelte und ihnen gerade dadurch eine neue merkwürdige Schönheit verlieh" (E. Friedell), äußert sich dieser Wandel der Bühnensprache in einer Weise, die im Zeitalter der Maschine an „einen empfindlichen und willigen Ausdrucksapparat" denken läßt; „sein ratterndes, knatterndes Pathos" erinnerte Friedell „... an einen Mechanismus".

In seiner witzigen Bemerkung „früher hatten wir den Effektschauspieler, jetzt den Defektschauspieler" bezeichnete Karl Kraus den Weg, auf dem sich die Kunst der Bühne fast von allem Anfang an mit der Technik kreuzt; anfänglich in der Schallplatte und seit 1900 mit Film und Drahtfunk. Damit setzt, ganz im Sinne des hier angesprochenen circulus vitiosus eine Tendenz zu sprachlichem Realismus ein, welche die traditionelle Sprechkunst in einem langsam fortschreitenden Prozeß entkünstelt und noch 1931 weist Friedell darauf hin, daß der Schauspieler „so laut, so deutlich und so pointiert sprechen" müsse, „wie es im Leben höchstens ein Geistesgestörter tut".

Zwischen 1925 und 1930 setzten Radio und Tonfilm den für die ganze seitherige Sprachentwicklung entscheidenden Wendepunkt mit der Einführung des

Mikrophons. Die souveräne Sprechkunst der Bühne wurde damit durch die Technik in Frage gestellt. Die so völlig anders gearteten Bedingungen des elektro=akustischen Apparates erzwangen schließlich einen an der Natürlichkeit des Alltags — am Publikum also — orientierten Sprechstil, der den Schauspieler in den dauernden Zwiespalt versetzt, für einen großen Raum ohne akustische Beihilfe darzustellen, oder dies für ein imaginäres Publikum vor dem laut= empfindlichen Mikrophon zu tun. Das Problem gestaltete sich angesichts der im deutschsprachigen Raum herrschenden personellen Voraussetzungen zu einem dauernden Kampf mit dem Apparat, der schließlich, und wie nicht anders zu erwarten, zugunsten der Technik entschieden wurde. Ein Pyrrhussieg allerdings, den die Tradition der Bühne immer wieder in Frage stellt, aus dem Gewicht und der Bedeutung, die sie als kulturelle Einrichtung besitzt. Es fehlt deshalb bis heute nicht an entsprechenden Mahnungen, wie etwa der Hermann Hilt= brunners: „Wir wollen nicht andeklamiert werden, nicht anrezitiert werden, es sei denn, daß eine Ballade aus vergangener Zeit zum Vortrag komme . . . wo aber, wie im Radio von Mensch zu Mensch gesprochen wird, da muß ein anderes Gesetz gelten als im Theater: das Gesetz der Natürlichkeit[1])."

In dieser Forderung nach Natürlichkeit der Sprache kulminiert auch die vorhin erwähnte theaterfeindliche Tendenz der technischen Neuerungen unseres Jahr= hunderts und seines Publikums, das sich nun im Theater durchzusetzen beginnt, während das Theater bisher von der gegenteiligen Maxime lebte.

Warum dieses Problem im angelsächsischen und romanischen Sprachraum nicht die gleiche Rolle spielt, zum Teil dort überhaupt nicht in Erscheinung tritt, wurde bereits angedeutet. Das ausgesprochene Spezialistentum, das sich dort entwickeln konnte — und nicht erst seit 1900; Karl Gutzkow schon stellte 1842 den grundlegenden Unterschied des Spezialisten der Pariser Bühne gegenüber dem deutschen Fachschauspieler, „der zu Vielerlei spielen muß" fest und G. B. Shaw ironisierte das Problem in seinem Vorwort zu „Candida[2])" — der sein Hauptgewicht auf die Bühne oder den Film, oder Radio und Fernsehen legende ausländische Schauspieler befindet sich eben in jeder Phase seiner Laufbahn in der Lage, seine Mittel so zu entwickeln und einzusetzen, daß er jene glückliche Kombination von Realismus und Kunst erreicht, die sich auch gegenüber der technischen Apparatur als die einzig Wahre erweist. Dies spielt sich allerdings auf einem geistigen Fundament ab, auf dem sich der museale Charakter der deutschen Bühne gegenüber der Zeitnähe des Welttheaters, speziell der New Yorker Bühne, auch in sprachlicher Hinsicht stilbestimmend zeigt. Das kommt in einer kürzlichen Kritik[3]) einer dortigen Prémiere treffend zum Ausdruck: Es heißt dort über die „phänomenale" schauspielerische Leistung des jugendlichen Hauptdarstellers, daß diese „heute vielleicht nur in Amerika möglich ist, wo junge Menschen noch sich selbst auf der Bühne darstellen können und nicht in jedem jugendlichen Liebhaber ein verhinderter ‚Don Carlos' oder ‚Ferdinand' steckt, der sein Jahrhundert, meistens das 18., in die Schranken fordern

[1]) Schweizer Radiozeitung, Nr. 42/1956. [2]) Ges. A. Bd. I, 1910.
[3]) Neue Züricher Zeitung vom 28. Jänner 1958.

will." Die Anspielung auf den deutschen Fachschauspieler ist unüberhörbar für den, der sich für derartige grundsätzliche Unterscheidungen ein Ohr bewahrt hat, etwa wie Thomas Mann, als er die Feststellung machte, „daß die amerikanischen Schauspieler auf der Bühne und vor der Kamera von so vollkommener Natürlichkeit seien, daß in ihrer Mitte jeder europäische Schauspieler bestenfalls als interessanter Fremdkörper wirke".

Wie weit der gesunde sprachliche Realismus der amerikanischen Bühne geht, zeigt, daß man für Shakespeare-Aufführungen von Rang Spezialisten, nämlich englische Schauspieler, importiert, während das deutsche Fernsehen kürzlich Schnitzlers „Liebelei" mit „nordischer Korrektheit" interpretierte und nur Christinens Vater mit dem Ur-Wiener Hans Moser besetzte. Der Vergleich gehört durchaus in unseren Zusammenhang und führt an den Ausgangspunkt, zur Eindeutschung ausländicher Filme zurück. Und zwar mit der Feststellung, daß das heutige Publikum in seiner „Bildsüchtigkeit" bereits jegliches Gefühl für sprachliche Diskrepanz verloren hat, kein Ohr also mehr besitzt dafür, ob die im Bilde agierende Figur eine menschliche Sprache hören läßt oder nur mehr eine technische Funktion erfüllt wird, die der Kommentierung der Bildvorgänge, so wie es im stummen Film Aufgabe der Titel war.

Was nun resultiert in der Sprache des Schauspielers aus derartigen Gegebenheiten, wie sie sowohl von seiner Seite, wie der seines Publikums vorausgesetzt wurden? Ausgegangen wurde von dem Verfahren der Synchronisation, weil an diesem der Prozeß sprachlicher Mechanisierung am auffälligsten zu Tage tritt, auch in seiner Wirkung zu den unzulänglichsten künstlerischen Lösungen führt, Lösungen, welche durch ihr negatives Beispiel und eine ihnen gegenüberstehende Kritiklosigkeit, wie angenommen wurde, auf das Ganze der Kunst — als deren Mitte die sprachliche Gestaltung des Schauspielers gesehen wurde — eingewirkt haben und das im Sinne eines sich als circulus vitiosus zu erkennen gebenden Verfalls im deutschen Sprachgebiet. Eine Tatsache, die erst kürzlich von dem Leiter des Instituts für Sprecherziehung der Universität Marburg a. d. Lahn, Prof. Dr. Winkler anläßlich eines Radiovortrages des Näheren beleuchtet wurde.

Die mechanische Anpassung des Nachsprechers bei der Eindeutschung ausländischer Filme ist gebunden an die optische Einklammerung des übersetzten Dialoges, eine Voraussetzung, welche verständlicher Weise den oftmaligen Zwang zu unnatürlich raschem Sprechen zur Folge haben mußte. Einerseits deshalb, weil die deutsche Sprache gegenüber den in Frage kommenden häufigsten Fremdsprachen, englisch, französisch und italienisch, ohnehin eine reichere Silbenzahl, auch Wortzahl bedarf, um dasselbe auszudrücken, andererseits, weil eben Angelsachsen und Romanen an und für sich schneller sprechen. Amerikaner kommen aus der kantilenen Eigenart der englischen Sprache, aus ihren typischen Wortbindungen, viel leichter zu einem rasanten Sprechtempo als der deutsche Sprecher, für den in höchstem Maße gilt, was Walter F. Otto[4]) — der das Problem Singen und Sprechen aus höchster Warte als eines sieht und damit be-

[4]) Die Musen und der göttliche Ursprung des Singens und Sagens, 1953.

merkenswerter Weise mit den exakten Untersuchungen der modernen Phonetik (E. Fröschels) trefflich übereinstimmt — sagt: „Aus der Betrachtung der formalen Seite der Sprachmusik, welche nicht wie die reine Musik, im freien Spiel der Harmonie dahinströmt, sondern durch eine Tendenz zum Statischen aufgehalten wird, tritt das selbständige Gebilde des Wortes aus der Satzmelodie, als ein Klangkörper für sich, durch Geräuschlaute abgegrenzt und gegliedert. Daher setzt die Sprachmusik unbeschadet ihrer durchgehenden Melodie, gewissermaßen immer wieder von neuem an, unter der Einwirkung eines Elementes des Stillstandes, der in sich geschlossenen Tongestalt des Wortes."

Diese Tendenz zum Statischen bildet ein Handicap für den deutschen Sprecher gegenüber dem seine Endsilben verschluckenden Franzosen, dem im Vokalismus schwelgenden Italiener und der Kantilene der englischen Sprache; sie alle verfügen über ein erheblich höheres Beschleunigungsmoment als der Deutsche. In der dynamischen Umbiegung übersetzter Texte auf die schnellere Sprechweise des fremdsprachigen Originals wird dies ganz klar. Bei Sartre zum Beispiel — an renommiertesten deutschen Bühnen — rasseln die Schauspieler ihren Text wie aus der Kanone geschossen herunter, ohne jede Modulation, ohne Charakterisierung, was sie anscheinend alles als überwundenen Standpunkt ansehen. Welche Mißverständnisse! Im Radio steigert sich derartig ausdrucksloses Sprechen zu einem grotesken Stimmbrei, aus welchem die einzelnen Sprecher kaum mehr unterschieden werden können. Eine Art „Telegrammgeschwätzigkeit" erinnert dann an den Ausspruch Nietzsches von den Jünglingen, die in einem Ton redeten, „welcher die Angst, man möchte ihren Figuren nicht glauben, daß sie leben", als „Künstler des absinkenden Geschmackes" dazu verführe, diese Figuren so zu bilden, „daß sie sich wie toll benehmen".

Die Automatisation des Schauspielers zeigt sich hier zu einem Grad der Mechanisierung geführt, der das Wort, seine Rede, als ein rein akustisches Phänomen, menschlich beziehungslos, gewissermaßen für sich allein im schwingenden Raum, blutlos, körperlos, als reinen Schall ertönen läßt. Es erfüllt sich damit die Feststellung Friedells, der am Beginn dieser Entwicklung sagte: „Das Bioskop tötet nur die menschliche Gebärde, der Tonfilm auch die menschliche Stimme, dasselbe tut das Radio ... die menschliche Stimme hat Allgegenwart, die menschliche Gebärde Ewigkeit erlangt, aber um den Preis der Seele."

Jungen Schweizer Schriftstellern wurde kürzlich eine mangelnde Erlebnisbereitschaft vorgeworfen[5]). „Erlebnis und Schmus", so hieß es, „liegen vor ihren Augen ganz nahe beieinander" und so ließen sie dann „eine merkwürdige Kunst entstehen, welche das Erlebnis verstecken soll; nicht mehr ausplaudern und schon gar nicht hervorstellen ... das Erlebnis ist den Jungen von neuem verdächtig; es hat mit Seele zu tun; und der Seele, von der man so viel weiß heute, ist man nicht mehr ganz mächtig. Man will sie bremsen. Man müßte die gegenwärtigen Kunstübungen unter dem Gedanken ‚gebremstes Erlebnis' prüfen."

Paradoxer Weise ist dieses gebremste Erlebnis in einer sprachlichen Synthese

---

[5]) Neue Züricher Zeitung vom 23. November 1957.

mit der vom synchronisierten Film, wie angenommen wurde, kreierten Schnellsprecherei zu einer Art Manierismus auch der heutigen Bühne und des Radios geworden und namhafte Schauspieler — trotzdem sie es anders gelernt haben — finden es sinnvoll, das heutige, geistig ohnehin nicht allzu ansprechbare Publikum mit einem jederzeit überstürzten Fluß der Rede zu überfallen, der auf tiefere Wirkungen nicht rechnen kann.

Es erweist sich der hier angesprochene circulus vitiosus als geschlossen, wenn man in den breitesten Kreisen der Bevölkerung, vom Gebildeten bis herunter zum Handwerkslehrling, die gleiche unmenschliche Sprechweise in frappantester Übereinstimmung antrifft. Im Munde führender deutscher Schauspieler aber — ein Beispiel, das selbstverständlich überall bereite Nachahmung findet — führt diese Beobachtung zu dem Gedanken, daß hier eine Art Flucht aus der Sprache im Gange ist, wie sie nur aus der Bedrängnis des heutigen Menschen durch die Maschine erklärbar wird. Die technischen Künste haben sich zu einer derartigen Perfektion entwickelt, daß der menschlichen Fantasie ein übriges nicht mehr zu tun bleibt. Die gebremste Erlebnisfähigkeit des einzelnen resultiert aus einer zunehmenden Minderung der Fantasie, also Denkleistung, sprich Sprachleistung, an deren Stelle ein Kollektiverlebnis der Masse tritt, das man im Theater gut beobachten kann in der mangelnden Bereitschaft zu individuellen Beifallskundgebungen, gegenüber der durchaus lächerlich wirkenden Freude manchen Publikums am Unisono eines rhythmisch gelenkten Beifallsklatschens. Es schwindet der so natürliche Drang zu persönlicher Aussage und damit auch der Drang zu Stimm- und Sprachbetätigung; wie sagt es Otto: „Der Mensch spricht nicht, weil er denkt, sondern er denkt, indem er spricht." Und Menschen, die nicht denken, weil ihnen die Maschine diese Mühe abnimmt, müssen dementsprechend verstummen. Das ist ein wenig hoffnungsvoller Aspekt für die Kunst der Sprache. Denn für wen gilt dieser Satz Ottos mehr, als für den Schauspieler, der aus dem Text seiner Rolle gestaltet, aus seiner Rede darstellt. Aus dieser Mitte der Kunst, wir sagten es eingangs, formt sich Wesen und Charakter der Rolle durch die Art und Weise des Sprechens, letztlich durch die Stimme des Schauspielers. „Stimme ist hörbar werdende Beschaffenheit, vernehmbar werdende Wesensart, verlautbarter Charakter" (Hiltbrunner). Stimme aber ist ein phonetisches Phänomen, ist Ton, „Musik, die vom menschlichen Kehlkopf und der Mundhöhle über ihm erzeugt wird: unser Stimmapparat also" (Hiltbrunner). Und so ist unsere Sprache immer noch „eine Art Musik, wenn sie auch im Vergleich zu dem ursprünglichen Sprachgesang noch so tonarm geworden sein mag" (Otto).

In der deutschen Schauspielkunst, in der Alexander Moissis Sprechsingen noch bis in die dreißiger Jahre dieses Jahrhunderts wirksam war, brauchen wir also nicht weiter als ein Vierteljahrhundert zurückzugehen, um Vergleiche anzustellen, wie tonarm unsere heutige Bühnensprache geworden ist. Ein sich auf die Stimmumfänge abstellender phonetischer Test (Stimmdiagramme) heutiger Sprecher im Vergleich mit vorhandenen Schallplatten früherer Schauspielergenerationen, aber auch ein Vergleich mit der ausländischen Bühne, würde in dieser Richtung zu wichtigen Aufschlüssen führen.

Daß übertrieben schnelles Sprechen durch seine Monotonie und die Unmöglichkeit seiner endlichen Steigerung zu Tonlosigkeit führen muß, erklärt sich daraus, daß es die für eine eindrucksvolle Sprache unerläßliche Modulation der Stimme behindert, schließlich unmöglich macht. Denn es paralysiert den Stimmklang, zerfleddert die Sprachmelodie, die sich weder entwickeln noch austönen kann, da es keine Variierung der Tonhöhen mehr gibt, es sei im Umfang von nur wenigen Halbtönen. Damit nimmt die stimmbildnerische Vitalität des Stimmorgans ab, d. h. die Stimme verschlechtert sich und damit die Sprache.

„Die Stimme aber kann mit einem Instrument verglichen werden. Sie hat einen bestimmten Tonumfang, in dessen Rahmen sie über eben so bestimmte Klangfarben und andere charakteristische Eigenschaften verfügt. Mit diesem Instrument spielt der Sprecher nun seinen Text . . .", das steht nicht in einem Lehrbuch von 1857, sondern in einer Radiokritik von 1957[6]).

Es stört übertriebene Schnellsprecherei, übersteigerte Artikulation also, die natürliche Koordination der Stimme: „Um einen klangschönen Ton hervorzubringen bedarf es . . . einer durch das Zentralorgan gelenkten angepaßten Atemführung, einer je nach Tonhöhe, Lautstärke und Register verschiedenen Art der Schwingungen im Kehlkopf und darauf abgestimmter Bewegungen im Ansatzrohr. Diese gesamte präzise Koordination wird durch eine erstaunliche Vielheit von gleichzeitigen Muskelbewegungen gewährleistet[7]).

Daß hier „weltalte Naturverhältnisse und menschheitsalte Beziehungsgrößen" im Spiele sind, spricht sich (nach Hiltbrunner) auch in den verschiedenen Stimmlagen der vox humana aus: in einer vom Gehirn, vom Intellekt also bestimmten Kopfstimme und einer vom Herz, vom Gefühl bestimmten, sagen wir besser: bewegten Bruststimme, welche eine größere Resonanz aufweise, „wovon jede Radioübertragung durch das Mikrophon bezeuge". „Kompfstimme ist Geist, Intellekt, Witz, Überlegenheit; sehr oft tönt sie schrill, spitz, metallen hart: wie die Töne sehr stark gespannter, kurzer Saiten. Die Herztöne dagegen sind weich, fast unsicher schwingend . . . aber ihre Sendbarkeit ist verwunderlich. Sie kommen aus dem Resonanzraum eines ganzen Menschen und erzeugen Resonanz, wo immer sie aus dem Lautsprecher klingen."

Gegenüber solchen Gegebenheiten der Stimme und Sprache sieht sich der Schauspieler von heute in eine Welt gestellt, in der das Phänomen der „Managersprache" existiert, von der es heißt[8]), daß sie „ohne Antlitz, lausig dem Boden nach, oft bis an den Rand der Wortwüste, verblasen und ohne Möglichkeit für Spur, gespickt mit ‚neuerdings', ‚wie üblich', ‚wie gesagt', ‚mag sein', also mit Wortgebärden, die Umsicht andeuten und hier nur Feldzeichen der Leere sind", operiert; in eine Welt „in der es keine Realitäten mehr gibt, sondern nur noch Apparate" (Friedell) und in der die Feststellung: „Das Gefährt der Sprache 1957 ist Marke 1945, Prägung von Amerika her, Besatzungsarmeekontakte", den Kreis unserer Betrachtungen schließt.

---

[6]) Neue Züricher Zeitung vom 28. Dezember 1957.
[7]) R. Luchsinger, Fol. phon. vol. 5, Nr. 2 (1953), S. 105.
[8]) Neue Züricher Zeitung vom Oktober 1957, über Max Frisch „Homo Faber".

Hier nun erreicht den Schauspieler eine sprachliche Realität, die ihn seine Vorstellungen von Sprechkunst als totalen Gegensatz empfinden läßt. Das Kriterium solchen sprachlichen Verfalls drückt sich in dem Grad der Ton- also Stimmlosigkeit aus, wie sie die elektro-akustische Apparatur, vor allem aus dem Anspruch auf Natürlichkeit förderte und letztlich erzwang. Dies in vollkommener Übereinstimmung mit der Annahme Ottos, daß der Prozeß, „der die Sprache (und das heißt das Denken) vom Anschaulichen her immer mehr ins Logische und zugleich Zweckdienliche wandelt", seine offenbare Parallele „in ihrem allmählichen Übergang vom Musikalischen ins nahezu tonlose" habe. Ein junger Schauspieler, so erzählte es eben Gustaf Gründgens[9]), reagierte auf Bemühungen zu besserem Sprechen mit der in unserem Zusammenhang vielsagenden Bemerkung: „... was hat es für'n Zweck, im nächsten Film muß ich es wieder verlernen!"

Was muß er verlernen —? In dieser Frage bestehen anscheinend unter den jungen Schauspielern erhebliche Mißverständnisse, aber auch anderswo. Glaubt er eine gute (Bühnen-) Sprache verlernen zu müssen, um in seiner nächsten Filmrolle „natürlich" schlecht sprechen zu können, so wie es die Realität des Alltags als heutiger Sprachverfall bedingen würde? Für den Schauspieler gilt hier der Friedellsche Satz: „Natur ist etwas, das fortwährend wechselt, nur das Wort bleibt."

Man höre sich die kürzlich vom Schweizer Sender wiederholte Aufnahme von Bassermanns „Menschenfreund" (Richard Dehmel) an. Wie dieser große deutsche Schauspieler seinem brüchigen Organ, einer schlechten, aber großartig beherrschten Stimme Volubilität verleiht, das läßt den Hörer in atemloser Spannung am Lautsprecher verweilen. Die Mittelpunktstellung der Sprache in der Schauspielkunst wird hier so unverkennbar, daß man gerade an diesem Beispiel einer höchst realistischen Sprechkunst den Grad der „Ein"-tönigkeit ermessen kann, der die deutsche Bühne heute im allgemeinen beherrscht.

Was dies aber gegenüber der Klassik, die ja noch immer das Fundament der deutschen Spielpläne bildet, zu bedeuten hat, sagt uns ein in alltäglicher „Natürlichkeit" interpretierter Schiller, dessen ständige Klage das naturalistische Spiel der deutschen Schauspieler war und der seine dichterischen Eingebungen als ein musikalisch Hörender empfing. Er schrieb an Goethe (18. März 1796) anläßlich seiner Vorarbeit zum dramatischen Aufbau des Wallenstein: „Ich möchte wissen, wie Sie in solchen Fällen zu Werke gegangen sind. Bei mir ist die Empfindung anfangs ohne bestimmten und klaren Gegenstand; dieser bildet sich erst später. Eine gewisse musikalische Gemütsstimmung geht vorher, und auf diese folgt bei mir erst die poetische Idee." Dies zeige, sagt Otto, die Verwandtschaft des Dichters „mit dem Geiste des ursprünglichen Sprachsingens", einer musikalisch betonten Sprache also, jener ältesten Kulturstufe der menschlichen Sprechkunst, die sich von ihrer einstigen Musikalität zur Tonlosigkeit von heute gewandelt hat. In dieser Entwicklung aber, in der sich die größte Entfernung vom Dichter zu erkennen gibt, liegt das Phänomen der Flucht aus der Sprache.

---

[9]) Der Spiegel, 5. Jänner 1958.

ELEONORA DUSE UND ÖSTERREICH

Von Kurt Klinger (Wien=Rom)

(Fortsetzung von Heft 5/3, Schluß)

Als aus Ahnung Wirklichkeit wurde und sich die Duse 1909 erschöpft und leidend zurückzog, bedeutete das Verstummen ihrer „süßesten Stimme" nicht irgendeinen Abschied, den man betrauert, weil Trauer der Anfang des Verges=sens ist. Es war, als hätte die Seele des Kontinentes (des kaiserlich=königlichen Reiches und des von Kaisern und Königen in zitterndem Stolz regierten Europa) zu reden aufgehört ... Omen der künftigen Katastrophe.

Bevor jedoch „die Lichter erloschen", bevor man sich, nicht mehr bei Sinnen, nicht mehr bei Sprache und nicht mehr bei Sprach=Verstand, in einer Art unartikulierten Schreikrampfes gegenseitig Gottes Strafe an den Hals wünschte und dann entsetzt zum Himmel aufschrie, weil sie pünktlich für Freund und Feind eintraf, bevor der Blutrausch über die Völker kam, der jämmerlich am eigenen Blut erstickte, traten in Venedig Eleonora Duse und Rainer Maria Rilke zueinander, einer vom andern Hilfe erwartend und jeder auf seine Weise unfähig, sie zu gewähren. In dieser Begegnung liegt eine kreatürliche Traurigkeit, als blickten sich verwundete oder von einer unheilbaren Räude befallene Tiere an.

„... wir waren wie zwei, die in einem alten Mystère zur Handlung kommen, sprachen wie im Auftrag einer Legende, jeder sein sachtes Teil", berichtet Rilke am 12. Juli 1912 an die Fürstin Marie von Thurn und Taxis. „Ein Sinn kam unmittelbar aus dem Ganzen und ging sofort über uns hinaus. Wir waren wie zwei Schalen und bildeten übereinander eine Fontäne und zeigten einander nur, wie viel uns fortwährend entging".

Wenn man den Mystère=Vergleich zu Herzen nimmt, klingt diese Passage wie erlöschendes Geflüster zu Beginn eines Requiems. Und denkt man Venedig hinzu, die glühende Sommerstadt, dann stellen sich jene fieberbrütenden Kanäle ein, die Thomas Mann in „Tod in Venedig" schildert, nicht die beglänzten Paläste, nach denen sich im Norden die Jungvermählten sehnen. Rilke hatte die Duse, wie man annehmen darf, schon in Paris gesehen, dokumentierbar ist der Besuch ihres Berliner Gastspiels im November 1906. Nur die Scheu, ihren müh=samen Frieden zu stören, hatte den Dichter damals abgehalten, sie unaufgefor=dert zu besuchen — und nun sollte es anders sein, nun störte die Duse seinen mühsamen Frieden durch ihr unvergleichliches Leid und die unvergleichliche Art, dieses Leid zu tragen und mitzuteilen.

Wir können nicht entscheiden, wieweit an Rilkes Berliner Verhalten doch das Fehlen einer ernstlichen Empfehlung beteiligt war — er selbst gibt an, er habe gelegentlich Einführung haben können —, jedenfalls befiel ihn Passivität, wie meistens, wenn ihm nicht gelang, Zweckhaftes mit dem Schein der Zwecklosigkeit, Absicht mit dem Schein unverhoffter Fügung zu umgeben. Die Gelegenheit zum Mystifizieren, zum Geheimnislesen bot sich jetzt in Venedig: „Erschütternder beinah als das Ereignis selbst war für mich die Thatsache, daß es plötzlich, ohne mein Zuthun zu dieser Begegnung kam, die während mancher Jahre mein fast größter Wunsch war. Nun hab ich seit einer Weile die Präzision verloren, die zum Wünschen nöthig ist (Wünschen ist Scheibenschießen und ich steh im großen Feuer gegen einen unsichtbaren Feind) — aber, wie mehrere Male in meinem Leben, nahm ich das leise Eintreffen unwillkürlich zum Beweis, daß ich, trotzallem, auf meinem Wege bin, sonst hätte diese, sooft auf den Karten aufgesuchte Ortschaft nicht kommen können".

Diese Überzeugung, daß in allem, was ihm widerfahre, ein besondrer Sinn enthalten sei, hinderte ihn denn auch, nach den ersten, doch sehr mühsamen Gesprächen den Verkehr mit der „großen Nachbarin" zu meiden. Er fuhr fort, sie zu besuchen, sie anzuhören, zu beschwichtigen und ihr zu raten, bis er in einen Zustand „völligen Skelettiertseins" geriet, von dem ihn erst die Abreise der Duse befreite[20]).

Es ist seltsam: Rilke, der doch das feinste Ohr für alles Menschliche besaß, wenn es an ihm vorüberging, fühlte sich sofort überanstrengt, wenn es auf ihn zukam. War außerhalb der Poesie menschliche Leistung verlangt, erlahmte er rasch, wenn er nicht gleich rundweg versagte. So konnte er auch seine „Geliebten" (waren sie es wirklich?) überaus zart besingen und „rühmen", aber man wird den Verdacht nicht los, diese vielen, innig klingenden Worte enthielten letztlich einen Mangel an Innigkeit. Er nahm die Menschen willig als „poetische Gegenstände" an, solang sie eben willens waren, solche Gegenstände abzugeben. Versuchten sie mehr zu sein, empfand er es gleich als mörderisches Handanlegen. Sein platonisches Geflüster ließ dann nur merken, wie ängstlich-heimlich er sich von ihnen distanzierte.

Liebende flüchten zu Briefen, wenn ihnen verwehrt ist, einander zu sehn und zu besitzen. Schrift ist ihre verzweifelte Abwehr einer unerträglichen Einsamkeit. Rilkes „Liebe" dagegen scheint nur der Schrift wegen dazusein, sie erfüllt sich in Vorstellungen und Vorwänden, etwas Impotentes haftet ihr an, als gelte sie geschlechtslosen Geistern. Seine Frauen werden vor lauter Seele altjüngferlich und er verläßt sie als Betrogene.

Damit konnte man der Duse nicht begegnen; ihr, die von Liebe wußte, leidenschaftlich bis zur Selbstzerstörung, konnte nicht daran gelegen sein, Rilkes Halberotik mitzumachen. Sie brauchte einen Freund, keinen freundlichen Bewunderer. Und die Dringlichkeit, mit der sie dieses forderte, war so bestürzend, daß dem Dichter seine ganze schützende Reserve abhanden kam, er fand sich in

[20]) Rilke, Brief an die Gräfin Marie v. Thurn und Taxis vom 3. August 1912.

ihr Schicksal gerissen, als wär es sein eignes, konnte nicht zurück, und mehr noch als die Depressionen, die ihm da anvertraut und aufgebürdet wurden, erschöpfte ihn die Unmöglichkeit, der Kraft dieser Frau zu entgehn. Die „Ortschaft" Duse war eben kein Kurort, den man leicht und wiederhergestellt verläßt, sie war Fiebergebiet, das die robustesten Naturen aufzehren konnte. Was um sie war, verbrauchte sie. Rilke sagte es in seinem Resume deutlich genug[21]: „es ging eine Unlust, dazusein, in gewissen Momenten von ihr aus, die so penetrant war, daß den Dingen um sie herum gleichsam die Zähne ausfielen." — Und doch war nichts Lautes in diesen Wochen, die Spannung befreite sich in keinem Ausbruch, da waren Gondelfahrten und gemeinsame Mahlzeiten, gepflegte, wohlhabende Ruhe, manchmal lächelte die Duse ihr „berühmtes Lächeln . . ."

Was Rilke in Venedig erlitt, war die Verwandlung eines „poetischen Gegenstandes" in Lebenswirklichkeit. Solang ihm die Duse fern war, genügend fern, daß er wünschen konnte, sich ihr zu nähern, hatte sie Raum in seinen Dichtungen; nach dem venezianischen Sommer verliert sich ihre Spur und es bedarf schon einiger Kühnheit, sie in den Spätgedichten hie und da wieder zu vermuten.

Am raschesten ist der frühe Einakter „Die weiße Fürstin"[22] als Dedikation zu erkennen, selbst wenn zu dieser Ansicht nicht die ausdrückliche Beglaubigung des Dichters vorläge. Text und Regieanweisungen verlangen nach einem Spiel, das genau dem der (im hofmannsthalschen Sinn) gereiften Duse entspricht: einfachste Mittel, die dennoch mächtig genug sind, zwischen den Worten den „psychologischen Roman" erlebbar zu machen. Es ist ein Pausen-Stück. Entwicklung und Übergänge liegen im Ungesagten. Nichts andres geschieht, als daß die weiße Fürstin am Meeresufer den Abend erwartet, dann würde sich die Barke des Geliebten nähern und sie würde ein Zeichen geben, daß sie allein sei. Wer dieser Geliebte ist, wird nicht mitgeteilt, er heißt vage „der Kommende" und notdürftig erfährt man, die Fürstin habe sich in elfjähriger Ehe für diese erste Nacht mit ihm rein erhalten. Im entscheidenden Augenblick aber vermag sie nicht, ihn heranzuwinken — denn ihr Blick fällt auf zwei Fratres der Misericordia, deren Auftreten bedeutet, daß die im Land wütende Pest nun auch die fürstliche Villa erreicht habe. Diese letzte, stumme Szene nun müßte man mit wirklichem Recht als unspielbar bezeichnen, denn sie besteht ausschließlich aus unterdrückten Reaktionen. Rilke schwebte offenbar ein „Ausdruck ohne bewußt auszudrücken" vor, der in solcher Reinheit auf dem Theater nicht möglich ist — selbst die Duse, wenn sie das Stück gekannt hätte, wenn sie sich entschlossen hätte, es zu spielen, wäre in dieser Schlußszene überfordert gewesen, denn Rilke sah sie an dieser Stelle nicht in ihrer vorhandenen Wirklichkeit, sondern in ihrer Verdichtung, nicht als Mensch und Künstler, sondern als poetischen Gegenstand.

Da heißt es: „Sie langt einmal flüchtig nach der Gürteltasche, wie um zum Winken bereit zu sein" — aber sie wird nicht winken. Das müßte schon in der Gebärde liegen: daß sie winken will aber nicht winken wird. Aber auch das

[21]) Vergleiche Rehm, S. 393.
[22]) Rilke, Sämtliche Werke I, S. 203—231.

unscheinbare „wie" wäre zu bedenken. Es sagt, der Griff an den Gürtel brauche noch gar nicht Vorbereiten des Winkens zu sein. Möglich, daß sie sich vergewissern will, ob sie das Tuch auch bei sich trägt, möglich, daß sie schon winken will, aber dann doch noch zuwartet. Möglicherweise aber weiß sie genau, daß sie das Tuch zu sich gesteckt hat, sie greift nur hin, aus Verlegenheit vielleicht, aus Spannung, weil sie Lust hat, den Arm zu bewegen, vielleicht ganz ohne Grund, vielleicht merkt sie die Bewegung gar nicht oder erst, wenn sie schon geschehen ist, deshalb zieht sie die Hand wieder zurück — man spiele dieses „wie"!

Dann hört die Fürstin näherkommende Ruderschläge und folgt, wie Rilke sagt, der Bewegung draußen mit ihrem ganzen Wesen. Wenn sie die Fratres bemerkt, erstarrt ihre Gestalt in Schrecken, sie verliert das Meer aus den Augen und aus dem Bewußtsein. Hören, Erstarren, aus den Augen verlieren ist möglich. Aus dem Bewußtsein verlieren erfordert höchste Meisterschaft, weil hier so stark präzisiert ist. Wäre es der Spielerin erlaubt, alles außer dem Bild der Fratres aus dem Bewußtsein zu verlieren (alles: das heißt den Garten, das Meer, die Villa, die Schwester, den Gatten, den Geliebten . . .), wäre der Ausdruck noch leicht zu finden. Aber sie muß die Villa und die Schwester im Gedächtnis behalten, denn auch ihretwegen erschrickt sie vor den Fratres, sie muß den Geliebten im Gedächtnis behalten, denn gleich folgen einige mühsame Versuche, dennoch zu winken, nur das Meer, das Meer allein, darf sie aus dem Gedächtnis verlieren (das freie Element, das ein freies Glück herantragen sollte) und so ist sie gezwungen, sich das gerade besonders bewußt zu machen, was ihr entschwinden soll.

Für das „ganze Wesen" aber gibt es schlechterdings keinen Ausdruck. Isolde vermag dem Nahen Tristans mit ihrem ganzen Wesen zu folgen, denn sie spielt nur, daß sie ihn kommen sieht und ihn ungeduldig erwartet — ihr „ganzes Wesen" liegt in der Musik. Wagner wahrt die Grenzen der Schauspielkunst, Rilke verletzt sie. Er dichtet die Regieanweisungen mit, das heißt, er unterschiebt dem Spiel die Wirkungsgesetze der Poesie, macht es dadurch unmöglich aber auch unnötig. Die Schlußszene der „Weißen Fürstin" braucht, will sagen darf nicht gespielt werden, denn sie wirkt einzig in der Phantasie des Lesers, auf der „inneren Bühne", wie Reinhold Schneider so schön sagte (wie um merken zu lassen, daß er kein Dramatiker war). Auf der „inneren Bühne" erscheint dann auch, wie von selbst, die „verdichtete" Duse.

Das war anzumerken, als Erklärung, warum dieses Stück (obschon es weniger antiquiert ist, als manches andre, das Rilke damals schrieb) nie auf den Bühnen erscheint, und auch deshalb, weil sich hier ein Gestaltungsprinzip Rilkes zeigt, das er immer wieder der Duse gegenüber anwendet: er verdichtet ihr Spiel. Die Duse wäre ja nicht Schauspielerin, Verwandlungskünstlerin, wenn sie nicht auch als Verwandelte, als Spielende in Rilkes lyrischem Werk „aufträte". Die unmittelbaren Evokationen, die der Duse als Person galten (das Gedicht „Bildnis" aus dem Jahre 1906, die Anrufung im Theater zu Orange in „Malte Laurids Brigge") hat Walther Rehm ausführlich interpretiert[23]). Aber Rilke be-

[23]) Rilke und die Duse, S. 339—341, 371—375.

gnügte sich nicht damit, sie festzustellen, er nahm sie tiefer in sich hinein, in die eignen, unzähligen Verwandlungen.

In der neuen Gesamtausgabe der Werke Rilkes steht das Spiel „Die weiße Fürstin" sinnvoll zwischen den „Frühen Gedichten" und dem „Stundenbuch"[24]), denn es markiert den ersten, entscheidenden Umschwung in Rilkes Verhalten zur Umwelt. Nicht daß die Duse diesen Umschwung ausgelöst hätte, sie gehörte zu ihm, sie war Teil des Erlebnisbesitzes, der dem Dichter das Ungenügen an süßen, engelhaften Idyllen aufzwang.

„Alle, die in Schönheit gehn,
Werden in Schönheit auferstehn."

Von solcher Infanten=Selbstgefälligkeit galt es Abschied zu nehmen. Freiwillig? Nein. Doch merkte Rilke, daß schöne Gesten und schöne Reime, seine wohlassortierte Schönfärberei, die Schrecken des Lebens, die alle Masken des Todesschreckens sind, nicht abzuwenden vermögen. Er empfing wie die Fürstin seines Spiels den „Boten", der von Not und Jammer der Menschen kündet, und ihr Entschluß ist ganz der seine: „Wir wollen das Unsrige zu dem Ihren tun . . . Von morgen an wird das mein Tagwerk sein — und meiner langen Nächte Werk." Er geht aus sich heraus . . . in die Pilgerschaft durch die russischen Weiten, wird Suchender, Erhörter, Sprecher einer Gemeinde zuletzt. Er sorgt sich um „verlassene und aufgelöste Städte", um bedrohte Kindheit, um „enttäuschte Mutterschaft", um „Reiche, die nicht reich sind" und um Arme, die „einen großen Glanz aus innen" bergen.

„Ich fühle: alles Leben wird gelebt"[25]) bekennt er und schlägt ein neues Buch auf, das von Bildern und Gestalten überfüllt ist: Er ist nun Ritter, Braut und Knabe, Sänger und Fürstenkind, Sohn eines verbannten Königs, er belebt die Zaren und die Männer aus dem Hause Colonna, er verwandelt sich in Bettler, in Blinde, in Trinker und Idioten, in Selbstmörder und Aussätzige. Er geht in Wesen aus und ein, ganz wie ein Spieler, er findet sie in sich und findet sich in ihnen.

Er spricht aus ihnen, zumindest spricht er sich solang in sie hinein, bis eine Augenblicks=Identität entsteht und man erschrickt und glaubt, sie sprächen selbst.

Freilich, inmitten dieser Nerv= und Sinnenreize ergeht es ihm beinah schon wie der Duse: jedes dieser Verwandlungs=Gedichte hinterläßt Enttäuschung. Er „hat sich gegeben und nicht ausgegeben". Er „hat sich ermüdet und nicht erschöpft". Er „hat nur gespielt". Wirklich: man braucht in Hofmannsthals Duse=Bericht zur Charakteristik der Rilke=Situation in den gleichen Jahren nur Name und Geschlecht zu verändern, schon haben wir den kreuz= und querfahrenden Dichter vor Augen, den Verwandlungs=Süchtigen, der schon Angst verspürt, vor immensem Weltfühlen sich selbst und die Welt zu verlieren.

---

[24]) Das Spiel stand zuletzt im Verband des Gedichtbuches, Mir zur Feier.
[25]) Rilke, Stundenbuch, Sämtliche Werke I, S. 317.

Er hat jetzt ein Bedürfnis nach Halt, nach Begrenzung, das fatale Stilisieren setzt ein, das wir schon an der Duse beobachtet haben — und folgerichtig verfällt er nun Rodin, dessen „szenische Plastik" schon geleistet hatte, was Rilke zu leisten wünschte: beherrschte Verwandlung, Bezwingen des Intuitiven, objekthafte Form für den Subjekt-Erguß. Die „Neuen Gedichte", die in dieser Nachbarschaft entstehn, sind äußerlich erstarrte Unruhe, an den Rändern gefrorene Bewegung, sie bewegen sich innen, sie toben nach innen, sie sind so wenig „bezwungen" wie nur möglich, sie sind von Form gefesselt und es ist, als suche etwas in ihnen eine Stelle zu finden, wo Ausbruch möglich ist. Er ist nicht möglich, denn sorgfältig hat der Dichter alle Ventile verschlossen — deshalb wohl wirken diese Gedichte heute unsäglich mühsam und erzwungen, sie schmerzen; denn an hundert Stellen fühlt man, hier tat der Dichter ihnen Gewalt an, hier kämpfte er gegen sich selbst, hier nahm er weg und hier ergänzte er . . . nicht zufällig, scheint mir, ist das vollendetste Gebilde der „Panther im Jardin des Plantes" geworden . . . es trifft im Objekt auch Rilkes Grundverhalten in der Rodin-Nähe: ein „betäubter großer Wille" hinter den „tausend Stäben" eines verzweifelten Formalismus.

In diesen „Neuen Gedichten" nun mehren sich die Duse-Assoziationen, wohl gar nicht absichtlich, als hätte der Dichter während der Niederschrift konkret die Duse vor Augen gehabt. Schon hatte er sich so sehr an sie herangefühlt, daß sie sich von selbst und ungerufen einstellte, sie tränkte seine Verse mit ihrer unausgesprochenen Gegenwart, und alle Frauen, die Rilke auch weiterhin reichlich beschrieb, wurden ihr auf geheimnisvolle Weise ähnlich.

„Da schrie die Frau zu Endor auf: Ich sehe —
Der König packte sie am Arme: Wen?
Und da die Starrende beschrieb, noch ehe,
Da war ihm schon, er hätte selbst gesehn: . . ."

Bedenken wir, welche Macht Rilke hier dem Schrei einräumt. Er ist so stark, daß dem König ist, er habe selbst gesehn, obwohl er doch nicht gesehn hat. Und dennoch erläutert dieser Schrei nichts, kein Wort erklärt ihn, er braucht, um auszudrücken, nur sich selbst, ja beinah gilt er gar nicht dem Erscheinen Samuels vor Saul. Die Erscheinung ereignet sich im Schrei, denn sie ist körperlos, sie hat nur einen Klang-Leib.

Unverkennbar schöpft hier Rilke aus einer Theatererfahrung. Der Schrei der Frau zu Endor ist ein Theater-Schrei, poetisch gesteigert. Er hat die blanke Unmittelbarkeit der Duse, das Unumwundene, das Bahr „die Rolle selbst spielen" genannt hatte. Und Gleiches stellte denn auch später Rilke an der privaten Duse fest: „Sie fängt die Gesten beim Verstandensein an und geht weiter"[26]). Der Endor-Schrei beginnt so beim Verstandensein, um ins Urteil überzugehn, das für Saul den Untergang bedeutet.

[26]) Brief an die Gräfin Thurn und Taxis vom 23. Juli 1912.

Erinnern wir uns der so aufgetanen „Leda", daß sie den Gott im Schwan sogleich erkennt (Zeus erhält das gleiche Synonym wie der Geliebte der Weißen Fürstin: der Kommende); der unterdrückt-lüsternen „Pieta", die aller konventionellen Marienauffassung ins Gesicht schlug, rein und verderbt zugleich; vor allem der venezianischen „Kurtisane", die peinlich deutlich an d'Annunzios Charakterbild der Duse anklingt:

„. . . Knaben, Hoffnungen aus altem Hause
gehn wie an Gift an meinem Mund zugrund".

Seltsam bedeutungsvoll ist auch das Widerspiel von Blick und Meer. Über die Weiße Fürstin hieß es: „In ihren Augen ist das Meer". Die venezianische grande dame der Lüste besitzt Augen, „die ein heimlicher Verkehr an die Kanäle schließt, so daß das Meer in ihnen steigt und fällt und wechselt".

„Dame im Spiegel" fängt eine theaternahe Szene ein. So könnte die Duse im Zwischenakt, etwa der „Kameliendame", im Garderobespiegel ihre Schönheit geprüft haben. Das „Lächeln" ist da, ein „ermüdetes Gebaren", das „Trübe einer späten Stunde" — Details, die in leicht veränderter Wortwahl schon im „Portrait" zu finden sind: dort ist es ein Lächeln, das müd aus dem Gesicht fällt, umrahmt vom Gang der Abende.

Das griechische Farbsymbol der Trauer umgibt nicht nur die „weiße" Fürstin, es kehrt wieder im Gedicht „Die Erwachsene":

„. . . Bis mitten unterm Spiel,
verwandelnd und auf andres vorbereitend,
der erste weiße Schleier, leise gleitend,
über das aufgetane Antlitz fiel . . ."

Die Tiefe dieser Verse macht aus, daß der „weiße Schleier" beide Stimmungen vereinigt: hoffende Bräutlichkeit und Todesahnung, so wie sich im dramatischen Gedicht Liebessehnsucht und der Schrecken der nahenden Seuche zusammenfinden — das „Parzenlicht" Benns ist aus gleichen Ingredienzien gemischt.

Unbezweifelbar wird die Duse-Assoziation freilich erst durch die Wiederholung der Symbols des Gefäßtragens, das Walter Rehm eindeutig als der Duse zugehörend erkannt hat. Im „Portrait" trägt sie ein „fußloses Gefäß", das ihre „wehe Wirklichkeit" bedeutet; in der „Erwachsenen" hält sie das „noch Unerlernte", „gelassen wie die Wasserträgerin den vollen Krug". Es ist derselbe Mensch in verschiedenem Alter, einmal als verwelkte Frau, einmal als verwelkendes Mädchen. Und beide Male ist kein ortgebundnes, prometheisches Tragen gemeint, sondern ein schreitendes, das dem prozeßhaften, leise entwickelnden Spiel der Duse verwandt ist. Da ist das Schreiten der „Esther", in dem sich ein Schicksal ereignet, das sie „ohne Sinn" begreift, und dann dieses quälend langsame, von Leichenbändern beschränkte Schreiten der Eurydike, die ebenso „in sich" ist, ebenso erfüllt von unbewußtem Begreifen ihrer zögernden Rückkehr.

Woher das Vorbild für solchen unsicheren, sanften und ganz demütigen Schritt, wenn nicht an der Duse erfahren? Ihr Gehen war damals berühmt und erstaunlich, wie ihr Lächeln.

Rilke lernte von Rodin, wieviel Ausdruck die starre Gebärde enthalten kann; — wie sicher er darauf achtet, beweisen Gedichte wie „Archäischer Torso Apollos", „Der Stylit", „Adam" —, an der Duse dagegen lernte er die Magie der belebten, fließenden Gebärde. Die Gegensätze starr und bewegt, hart und weich, kantig und rund lassen sich ja mühelos auf den Grundgegensatz von Mann und Weib zurückführen, so daß sie nicht nur die Geschlechtsverschiedenheit der Vorbilder andeuten, sondern gleich auch auf die gemäßen Inhalte sich verteilen. Die männlichen Körper Rilkes verraten seither immer die Meißelhiebe oder die Gußtechnik des „großen Freundes", die Frauenkörper alle sind durchschwungen vom tragischen Gebärdenmelos der Duse.

Die erzählende Hymne „Orpheus, Eurydike, Hermes" enthält aber überraschenderweise auch einen Fingerzeig, wo am ehesten im Spätwerk, mystisch verhüllt, die Gestalt der Duse wieder zu erkennen sein könnte. In der Passage:

„. . . die So-Geliebte, daß aus einer Leier
mehr Klage kam als je aus Klagefrauen,
daß eine Welt aus Klage ward, in der
alles noch einmal da war: Wald und Tal
und Weg und Ortschaft, Feld und Fluß und Tier
und daß um diese Klage-Welt ganz so
wie um die andre Erde eine Sonne
und ein gestirnter stiller Himmel ging,
ein Klage-Himmel mit entstellten Sternen —:
diese So-Geliebte".

Der andren, abgewendeten Welt, in der noch einmal alles da ist, begegnen wir, noch stiller und düstrer, in der X. Elegie wieder: das von Klagen bewohnte Leidland. Eine der älteren Klagen erzählt vom großen Geschlecht der einst hier herrschenden Klage-Fürsten und führt den Ankömmling durch die Landschaft der Klagen, zu Burgen, Tempeln, Feldern und Gräbern. Diese ältere Klage, die sich des „im Frühtod schwindelnden" Jünglings mütterlich-begleitend annimmt, überstrahlt von vielen Sternbildern, besonders aber von dem einen im Süden, „dem klar erglänzenden M, das die Mütter bedeutet", erschließt sich alsbald als Duse-Metamorphose. Es ist die letzte, geisthafte Wiederkehr der in „großen Schmerzen" gereiften und verbrauchten Frau, letzte Huldigung des Dichters, beinah so kostbar, wie die Gabe der Griechen, ihre Heroen leuchtend an den Himmel zu versetzen: die Duse als Hüterin der Schwelle des „Urleids", aus dem der Mensch hervortritt, um sterbend wieder darin einzugehn.

Daß die elegische Verklärung kommen werde, war im venezianischen Sommer nicht zu hoffen. Nach den „Neuen Gedichten" fühlte sich Rilke kraftlos und stumm werden. Die Anstrengung, „Malte Laurids Brigge" abzuschließen, tat ein

übriges. Seine lyrische Produktion ebbt in den Pariser Requiemgedichten (stilistisch ein Rückschritt), das „Marienleben"; so fromm es ist, läßt in vielen Stücken echte Inspiration vermissen und gerät bisweilen als gerade noch gut gereimtes Hausbuch (um wieviel tiefer im poetischen Rang steht doch die „Verkündigung" des „Marienlebens" unter der „Verkündigung" des „Buches der Bilder"). Dann hielt er vor der Mauer des Nichtmehrsprechenkönnens. Seine Gegenstände, sein Vokabular waren erschöpft oder verschlossen sich, als wären sie gegen ihn verbündet. Kein Bezug gelang mehr — Rilke sackte in Betäubung und müde Weltlosigkeit: „... wie gewisse Zauberer daraufkommen, unaufhörliche Bänder aus ihrem Mund zu ziehen, so zieh ich aus den bis auf einen Spalt geschlossenen Lidern meterlange Streifen Tagschlafs, kaum ist einer zu Ende, ruckt schon ein neuer grauer oder lila Anfang heraus, und ich bin verwickelt in alle diese langsam gebildeten Schlafbänder, so daß ich wie in einem Knäul wohne, der sich bei Befreiungsversuchen nur um so fester zusammenzieht"[27]).

Und nun noch dieses: daß er der oft gerufenen, gestalteten, verwandelten, mit Wortgeschmeide überhäuften Duse gegenüberstand und sich bereit finden mußte, die vermeintlich Gekannte ein übriges Mal kennenzulernen. Denn sie glich seiner „verdichteten" Duse entweder gar nicht oder in erschreckendem, von ihm nicht vermuteten oder vorgestellten Maß. „Wehe Wirklichkeit" und „fußloses Gefäß", das sagt sich leicht (selbst einem Dichter) — nun erst bekam er das volle Gewicht ihrer Lebenslast mitgeteilt, als er benommen versuchte, helfend unterzutreten. Er erschrickt vor ihr, er wagt nicht, sie anzusehn: „... es bereitete mir eine Art Schmerz, sie so breit und robust zu finden, dieser verstärkte Körper, wie eine Fassung, aus der schon einmal der Stein gefallen ist. Die Furcht, eine Entstellung zu sehen oder einfach etwas, was nicht mehr da ist, hat Schuld, daß ich fast nur mehr den Mund erinnere, diesen schweren Mund, der aussieht, als ob nur uneigenes, theilnahmsloses Schicksal ihn bewegen könnte, wie für gewisse Schwerter der Held kommen muß, der Halbgott, daß er sie hübe"[28]). Wie sehr doch das Leben die Dichtung übertrifft (die ganze Hölle Dantes vermag nicht so viel Qual zu bergen, wie eine einzige der beschriebenen Foltern in Lebens- oder Todeswirklichkeit). Rilke wußte unendlich viel von der Duse, unendlich vieles hatte er ihr an-gesehen, hautnah empfunden hatte er davon nur das geringste. Deshalb ist sein erster Eindruck in Venedig ein befremdlich-fleischlicher, ihr Körper drängt sich auf, um in seiner ganzen Verblühtheit bemerkt zu werden. „Dieser verstärkte Körper" — als quölle er aus den Formen, die Rilke ihm geschaffen hatte, wie ein Korsett für die Unsterblichkeit. Ihren Mund versucht er noch zu mythisieren, gleichsam für die gewohnte Vorstellung zu retten — die Betroffenheit verbirgt er damit nicht, es wird nur offenbarer denn je, daß ihre Verhängnisse verwandt sind wie Erinnyen; denn welchen „uneignen Schicksals" wird es bedürfen, seinen, Rilkes Mund wieder zu bewegen?

[27]) Brief vom 12. Juli 1912.
[28]) Ebenda.

Die Gleichgestimmtheit kehrt ihn um und um und macht allmählich Charakterzüge an ihm sichtbar, die man am allerwenigsten am sprichwörtlich sanften und betulich distanzierten Rilke erwartet hätte: menschliche Hingabe und, gleich daneben, kaum zurückgehaltene Gereiztheit bis zur Brutalität.

Sagen wir es gleich, daß die Gereiztheit nicht der Duse galt, sie konzentrierte sich auf ihre junge Begleiterin Mademoiselle Poletti. Zur Maladie der Duse gehörte es nämlich, daß sie sich abschloß ohne allein sein zu können. So hatte sie, wie zum Ausgleich, diese geistvolle, poetisch begabte Frau an sich gezogen und ihr die Aufgabe zugeteilt, ihren privaten „Szenen" das Publikum abzugeben. Überdies erwartete sie mit der Ungeduld einer exilierten Königin, daß die junge Freundin Genie genug besitze, ihr das „neue Drama", die reine Rolle zu schaffen, für die es lohnen würde, zum Theater zurückzukehren.

Wie immer wenn die Duse liebte, überschätzte sie maßlos. Deshalb konnte nicht ausbleiben, daß Mademoiselle Poletti von so viel bedingungslosem Glauben in die Enge getrieben wurde. Die Glut der übermächtigen Zuneigung dörrte sie aus, die Phantasie stockte (weil ihr die Unbefangenheit genommen worden war), die Arbeit am Ariadne-Drama ging nicht voran. Verzweiflung und Mißtrauen bei beiden, endlose Selbstanklagen und gegenseitige Vorwürfe. Dazwischen Rilke als verlegener Schutzengel. Er kennt die Ursache des Dilemmas genau, dennoch ist ihm die junge „Kollegin" nicht sympathisch, das ist sogar aus den anerkennenden Worten zu spüren: sie loben der Einschränkung zuliebe. Er nennt sie „hart, ehrgeizig, begabt bis zu einem gewissen Grade, aber ohne Nachgiebigkeit auch in ihrer Begabung, gelehrt weil gelehrig, entschlossen, aber nur zu dem, was sich absehn läßt, mehr eine Energie als eine Nothwendigkeit" — kein sehr einnehmendes Charakterbild. Aber Rilke beteuert trotzdem, er habe „viel Sympathie und großen Respekt" für sie. Dieser „Respekt" ist nicht ohne devote Bosheit.

Rilke schlägt vor, Mademoiselle Poletti möge schnell abreisen, das sei der einzige Weg, ihre Arbeit und die Erinnerung an eine schöne Freundschaft zu retten. Als sie aber diesen Rat beherzigt und die Duse verläßt, um in Rom, wie Rilke sich ausdrückt, ein neues Leben zu beginnen, bricht im Kommentar des Dichters eine Kälte durch, die nun seinen Charakter in schiefes Licht bringt: „Nun muß ich nur noch sehen, ihr begreiflich zu machen, daß ich der äußerste Bestandtheil ihrer Vergangenheit war, denn Gott verhüte, daß sie mich zu ihrer Zukunft rechnet und auf mir weiterbaut. Sie mag werden was sie muß, ich übernehme keine Verantwortung."[29])

Und dies im selben Brief, in dem er für die eigne Situation die larmoyantesten Worte findet: „Ach, liebste Freundin, wie schlecht schlägt mir das Menschliche an, welche Arbeit, welche Mühsal, wo ich mich einlasse: statt daß es mir hilft, mich ein bißchen neu und arglos macht, stellts mich an die Galere, ich rudere, kalfatere, wasche Ballast und habs doch (Gott verzeih mir) garnicht gelernt."

---

[29]) Brief vom 3. August 1912.

Solche Details machen augenblicklich klar, welche Dimension Rilke damals noch von den Elegien und Sonetten trennte. Denn das Spätwerk ist Deutung und Lob eines unermeßlichen Verantwortungs=Raumes, in dem der Teil im Ganzen und fürs Ganze steht. In Dingen, Tieren und Menschen wirkt da ein rätselhafter Zusammenhalt aus dem Sein, und alles Leid wird dargestellt als Folge einer Trennung und alles Glück ist Vereinigung: „Erde, du liebe, ich will ... Namenlos bin ich zu dir entschlossen ..."

Um zu solchen Schlußsteinen zu gelangen, mußte Rilke nochmals durch die „Schule der Wirklichkeit" — jetzt ohne Ekstasen, ohne an Impressionen über den Durst zu trinken, sondern in demütiger Qual=Nüchternheit. Und es ist gar nicht absurd, anzunehmen, daß die Gespräche mit der Duse erste Station seines neuen Welterlernens waren — so überfordernd eben, wie erste Lektionen immer zu sein pflegen.

Was Rilke Mademoiselle Poletti verweigerte — Verantwortung — brachte er wie von selbst, einem inneren Zwang gehorchend, der Duse entgegen, und zwar um so reichlicher, je deutlicher er einsehen mußte, daß ihr von ihm allein nicht zu helfen war: Er konnte ihr kein Theater aus dem Boden stampfen, er konnte auch nicht der Dichter sein, den sie erwartete, weil sein Denken und Empfinden einen dramatischen Dualismus nicht hergab.

Der Konflikt der Duse mit Mademoiselle Poletti hätte sich ja kaum so ver=schärfen können, hätte er nicht, im Kostüm einer privaten Episode, den ganzen verzweifelten Windmühlenkampf der Duse um eine Erneuerung des Theaters aus dem Geiste des Mythos und des Mysteriums enthalten. Sie wollte wieder spielen, ja, doch nur unter neuen, erst zu schaffenden Bedingungen, von denen sie schon eine ideale Vorstellung hatte, doch eben eine fraulich=ideale, ohne Prä=zision. Wahrscheinlich hätte sie, wenn ihr plötzlich Geld und ein Ensemble ver=fügbar gewesen wären, nicht gewußt, womit nun eigentlich beginnen. Vor allem: der Dichter fehlte. Wohin sie blicken konnte, es gab ihn nicht ... vielleicht im Unerreichbaren gab es ihn, nicht erkannt und sich selbst nicht erkennend. Solche Erwägungen jedoch sind immer Säulen aus Rauch, die kein Kartenhaus zu tragen vermöchten, geschweige denn ein Theater.

Rilke versuchte, etwas Abhilfe zu schaffen. Er lenkte die Aufmerksamkeit der Duse auf die alte Passion des Gréban — denn immer lieber wurde es ihm, die Duse als Schmerzensmutter vorzustellen. Im übrigen blieb er darauf verwiesen, zuzusehen, wie hoffnungslos sie sich verzehrte, erdrückt von ihrem „unverarbei=teten Leben".

Um das Maß voll zu machen, scheiterte in diesem fatalen venezianischen Som=mer nicht bloß die Hoffnung auf den verbündeten Dichter, auch die Hoffnung auf den helfenden Regisseur. Max Reinhardt ließ mit der Duse verhandeln und zeigte sich interessiert, sie als Charakterdarstellerin zu engagieren. Der Mittels=mann hieß Moissi — offenbar sollte die Prominenz des Boten die Despektierlich=keit des „Verhandelnlassens" mildern — gerade von ihm aber hatte Rilke gleich den unangenehmsten Eindruck: „ ... er stürzte, drang, brach herein, erst meinte ich, es wäre sein Tempo, ein inneres, unbedingtes, nun aber, nun fürcht ich fast,

es ist das Tempo reinhardtscher Entreprisen. Mein Gott, wie ist er Akteur geworden . . ."[30]).

Solchen Entreprisen-Geschmack müssen dann auch die Vorschläge gehabt haben, die Moissi der Duse überbrachte. Gerade das wehte sie an, was sie auf den Tod haßte und verachtete: standardisierte Theaterluft. Da waren sie wieder, die Impresariogeläufigkeit, die Zugnummernspekulation, die Selbstsicherheit des Perfektionismus, derentwegen sie das Theater floh. Und natürlich wollte man gar nicht erst wissen, welche Rollen ihr jetzt am Herzen lägen, sie war sozusagen „fix besetzt", bevor sie noch zugestimmt hatte. Erwartete Reinhardt wirklich, die Duse ließe sich kurzerhand in ein Ensemble passen? Sie war fähig, einen Ensemblegeist zu schaffen, aber längst darüber hinaus, sich angleichen zu können. Es gibt Entwicklungsstufen im Leben großer Künstler, die jede Verbindlichkeit, jedes Eingehen auf ein Konzept, das nicht in ihnen selbst geboren wurde, ausschließen. Man sollte sich angewöhnen, die „Launen" der Stars genauer zu prüfen — oft sind sie nicht andres, als hartnäckige Abwehr des Selbstverrats.

Sich zu verteidigen oder gar sich einem Diktat zu beugen, hatte die Duse nicht nötig — aber es war schon schmerzlich genug, so ultimativ behandelt zu werden, wie eine engagementlose Choristin. Und Rilke reizte die Kränkung, die man seiner „Dame" angetan hatte, derart, daß er alle seine prizipiellen Hemmungen sich festzulegen über Bord warf und mit seiner ganzen Autorität gegen Reinhardt aufstand. Er reagierte langsam, dann aber mit bitterer Schärfe: „. . . Mir brennts noch, nach fast zwei Jahren, im Gemüt, als hätte ichs miterlebt, daß (wen soll ich nennen?), Chopin, todkrank, noch einmal verlangt hätte zu spielen, verlangt, verlangt, als wollte er seine (nächstens nicht mehr unsrige) Seele hinüberführen, die ersten Schritte, in eine ewige Welt — und es wäre kein Flügel dagewesen, und man hätte nur verhandelt und schließlich ausbedungen: gut, du sollst ihn haben, aber dann spielst du uns vorerst . . . das und dies. Verzeihen Sie meine Bitterkeit, aber das war bitter und kann in alle Ewigkeit keinen milderen Geschmack annehmen". Den Empfänger dieses Brieftextes, Philipp von Schey, kannte Rilke damals (im Februar 1914) nicht von Person — eine Geringfügigkeit vielleicht, jedenfalls aber im Briefwechsel Rilkes eine Seltenheit und so hoch einzuschätzen, als spräche ein andrer, weniger Gehemmter, vor versammeltem Volk auf dem Forum. Und da Rilke den Wunsch durchblicken läßt, der Brief möge auch anderen mitgeteilt werden, bekommt dieser Ausbruch des sonst überstillen Dichters beinah den Charakter eines Flugblattes gegen Max Reinhardt. Ob er weitergegeben worden ist, ob er gar Max Reinhardt selbst erreichte, war mir nicht feststellbar. Er hätte dem allmächtigen Regisseur zu denken gegeben.

Die Blätter an Philipp von Schey sind allerdings noch mehr, als eine Mutprobe. Sie enthalten in ihren Anregungen und Erwiderungen, natürlich unvollständig und sprunghaft, die „Dramaturgie" des idealen Dusetheaters. An ihnen ist abzulesen, welche Divergenz der Kunstauffassung zwischen Reinhardt und der Duse stand, daß damals in Venedig, verborgen im persönlichen Konflikt, ein

[30]) Brief vom 12. Juli 1912.

Kampf der Stile ausgetragen worden ist, der zumindest in Österreich, bis in die Gegenwart nachwirkt.

Rilke, das wird alsbald klar, entwirft nichts Geringeres als einen „Festspielgedanken" — und damit ist er mitten im Raum der Illusionen und Kurzschlüsse, die alle Festspielbemühungen unsres und des vergangenen Jahrhunderts zur Künstlichkeit verurteilen. Die ehrlichste und notwendigste darunter war ja wirklich die Gründung Bayreuths, weil sich da eine schöpferische Persönlichkeit, ganz ihrem Wesen gemäß, aufs hohe Roß schwang, wodurch fürs erste ein antimuseales Verhalten gewährleistet war. Allem übrigen fehlt das Fundament — ein breites Feld Vergangenheit, doch kaum ein Fußbreit Gegenwart, das sie stützen könnte.

Rilke geht von der Hypothese eines unverletzten einigenden Glaubens aus. Er läßt keinen Zweifel aufkommen, daß das ideale Duse-Theater überindividuellen Charakters sein müsse: Stätte heiligen Dienstes, nicht des Persönlichkeitskultes. Natürlich ist die Duse Mittelpunkt, Namensgeberin und Geistträgerin, doch kann ihr nicht daran gelegen sein, das Repertoire ihrer großen Rollen vorzuführen, darüber ist sie hinaus — viel eher käme ihr jetzt die Funktion einer Oberpriesterin zu, einer Vorbeterin, die sich in Legenden zu verwandeln versteht. Und einmal vielleicht, mitten im Spiel, würde sich ihre Seele entrücken ... und man würde weiterhin in ihrem Angedenken diese Stätte besuchen, weiterhin den Dienst pflegen, den sie gestiftet hat.

Solcherlei Mystisierungen bilden den Gefühlsgrund der rilkeschen Gedankengänge, wahrscheinlich waren sie weit weniger sentimental, als sie uns heute erscheinen. Wir interpretieren da auch nichts Fehles in seinen Text hinein, denn seine Duse-Verehrung gedieh bisweilen an die Grenze unstatthafter Vergottung.

Für den Spielplan gibt Rilke wieder die Grébansche Passion als Orientierungstitel an. Darin liegt jedoch allerweitestes Bekenntnis. Auch hätte es dem Sinn des Duse-Theaters nicht widersprochen, die griechische Tragödie einzubeziehen, vielleicht auch das geistliche Theater Spaniens. Ausgeschlossen hätte jedoch Shakespeare bleiben müssen, die Renaissance Italiens, samt ihren Bezügen zur homerischen Griechenwelt.

Besonders zu bedenken ist nun die Äußerung Rilkes über den Spielstil und die Inszenierung. Es bedürfe, sagt er, nur der „notdürftigsten Improvisierung" — meint aber damit keineswegs Geschwindigkeit, mangelnde Sorgfalt oder ein kunstloses Nebenbei. Die (heilige) Handlung habe es bloß nicht nötig, sich des Scheins zu bedienen, sie wirke ohne Zauber und ohne Raffinement aus sich selbst. Wars denn unerläßlich, schnell eine Kathedrale aufzuführen, wenns den heiligen Franziskus überkam, sein Lied an die Sonne zu singen?, fragt Rilke. „Nein, daß doch eben nur die Stelle da sei, hinreichend erhöht, daß man sie von weitem gewahre und ein paar Akteurs und ein Stück Zeug, daß man das Ganze nicht zu früh zu sehen bekomme ... Da würde die Stelle schon würdig durch den Gott, der sie heimsucht, und wenns die dürftigste Erde wäre, man könnte richtig einen Stein hinsetzen hernach und drein meißeln: Hier wars."

Man sieht: Rilke zweifelt nicht, daß der Gott sich einstellen würde, er zweifelt auch nicht am Vorhandensein einer Gemeinde, die den Gott erwartet. Jederlei

Improvisation bedarf solchen fraglosen Einverständnisses. Es ist zu dieser Zeit vorauszusetzen, war jedoch pure Illusion. Rilkes Duse=Theater blieb deshalb ein Ideengebilde im Bodenlosen, eine schöne, in ihrer Unbedingheit rührende Marotte.

Stellen wir uns aber den Stil dieses fiktiven Theaters einen Augenblick lang konkret vor: Erhöhter Spielplatz, Vorhang, sparsamste Dekoration, nichts Auf=fälliges oder Ablenkendes, kein Verbergen des Spiels (denn es soll ja nicht mehr sein als gläubige Wiederholung einer einstmals gelebten Legende), schlichte Ge=wänder, schlichte Gesten, Konzentration aufs Wort, auf den Wort=Sinn und den Spiel=Sinn. Das alles hört sich doch recht „modern" an. Es wird nämlich deutlich, daß diese rilkesche „Improvisation" durch ihr naives Voraussetzen und ihre Liebe zur Reinheit eines Ereignisses eine Stilisierung erreicht, die vielfach an spä=tere Abstraktionsversuche erinnert. Entschiedener könnte man auch heute nicht gegen die reinhardtsche Illusionsbühne denken, deren Prinzip ja war, um im Ver=gleich Rilkes zu bleiben, die Kathedrale möglichst magisch zu bauen, hof=fend, dann werde sich auch das Lied des heiligen Franziskus einstellen.

Improvisation, Abstraktion — das waren Begriffe, die im anderen Lager keinen Klang und keine Berechtigung hatten.

Reinhardt improvisierte nicht — er perfektionierte, bis seine Inszene so gelöst und launig wirkte, wie intuitive Leistung des Augenblicks (deshalb konnte ihn später Pirandellos fingierter Stegreif faszinieren). Reinhardt abstrahierte nicht — er konkretisierte, fast mit dem Vollständigkeitsfanatismus der Meininger, bloß nicht mit Hilfe historisch=naturalistischer Studien, sondern mit Hilfe einer detail=lierenden Phantasie.

Oberster Wert dieses Illusionstheaters war Kunst als Offenbarung der Schönheit, die Glück und Heil zu spenden vermag, doch ohne sich ins „profane" Leben zu mischen. Sie wirkt vielmehr gerade deshalb, da sie den Anfechtungen der Lebenswirklichkeit nicht unterworfen ist, da sie den, der sich ihr öffnet, aus dem Leben entrückt in eine sich selbst genügende Wolkenwelt paradiesischer Empfindungen. Das „zwecklos Schöne" — wie sehr wirkt es noch immer als ererbte Formel in uns nach; sie prägt weiterhin ein Gutteil unsrer Literatur und auch unsres Theaterstils. Ihr verdanken wir das Relikthafte vieler unsrer Kunst=bemühungen. Der Entwurf Rilkes dagegen meint Kunst als Anbetung, als Feier der Gottheit. Theater ist nicht Entrückung aus dem Leben, sondern Klärung des Lebens, vorbildhafter Vollzug. Diesen Gesichtspunkt fürs Verwandlungsproblem festzuhalten ist wichtig: der Schauspieler der Illusionsbühne verwandelt sich, der Spieler der „Abstraktionsbühne" wird verwandelt. Jener bedarf, damit ihm die Verwandlung gelinge, des aktiven Entschlusses, er muß sich anspannen, muß sich aus seiner Gestalt in die anzunehmende hinübertasten, er muß seine Ver=wandlung leisten, selbst wenn ihn die Vitalität zur Verwandlung treibt, er muß sie ja beanspruchen und dadurch mindern. Die Verwandlung wird so zunächst einmal zu einem Verbrauch ... und diese Anspannung bekommt der Schauspie=ler nachher als Ekel zu spüren, als Depression, als Ungenügen. Sie bezeichnet ihm auch, wie wenig ehrlich, wie wenig gemußt sein Vollzug war, durch und durch

beschlossene Sache. So kann sich ja auch das Selbst in der Verwandlung nicht auflösen, denn in ihm verbirgt sich der Wille, der zur Verwandlung führt. Im Illusionstheater muß Schein und Sein auseinanderklaffen, weil es selbst diesen Zwiespalt hervorruft, durch seine Ungeduld, seine Äußerlichkeit, ja durch seinen Krampf müßte man sagen, vor allem dadurch, daß es die Verwandlung als ein Ereignis der Sinne, nicht als ein Ereignis der Seele auffaßt.

Der Schauspieler der „Abstraktionsbühne" macht von sich aus gar nichts, er ist nicht aktiv, sondern abwartend, er macht die Verwandlung von sich aus zu keinem Problem, er läßt sich vom Sinn ergreifen, und es ist ihm dabei ganz gleichgültig, ob es ihn, wenn er den Sinn ausspricht und spielt, währenddessen verwandelt oder nicht, er spürt nichts Neues an sich und läßt sich nicht davon beunruhigen, daß er nichts an sich spürt. Da er verwandelt worden ist, weiß er nichts von Verwandlung. Er geht zwanglos in sie ein und verläßt sie nicht erschöpft, sondern erfüllt.

Aller Zwang, alle Mühsal, alles Erstarren ereignet sich in der Kunst eben immer nur dann, wenn sie oberster Wert ist. Dann verzehrt und tötet sie sich. Darin liegt das Zersetzende an jedem Kunst-Purismus: Er ist gefährlich sich selbst, den Künstlern, die er verzehrt, höhlt und sondert und ihnen durch die Ambition Kunst zu wollen das Leben austreibt.

Um gerecht zu sein, wäre aber einzuräumen, daß Kunst, die sich aus sich selbst begründet, in Zeiten großer Vertrauensbrüche zwischen Mensch und Welt, in Zeiten, die keine echte Zukunftsvision besitzen, kein dichtes Transzendenzgefühl, die im Gestrüpp gerissener Bezüge gefesselt sind, doch einen Leitstern abgibt und damit vielleicht einen Rest Lebensmöglichkeit sichert. Perioden des absoluten Ästhetizismus, des Manierismus, decken sich mit den Krisen des Weltbilds — wenn kein sinnvoller Dienst sich anbietet, will die Kunst in die Bresche springen und als Mond, dem seine Sonne abhanden gekommen ist, das in Glanzzeiten gesparte Licht an die Finsternis ringsum abgeben. Dies, will mir scheinen, ist die Situation unsrer neuen Kunst — die sich damit als getreue Nachfolgerin des Kunst-Absolutismus vor dem ersten Weltkrieg (und als konservativ) legitimiert. Daß Reinhardts Illusionstheater blühen konnte, einem breiten Bedürfnis entsprach, dem der Sehnsucht nach einer wirklichkeitsfremden, äußerstenfalls nur wirklichkeitsähnlichen „besseren", musischen Welt; daß der aufquellende Verwandlungsekel nicht überhand nahm, sondern nur den „Katzenjammer" zwischen den Räuschen abgab; daß nichts andres mehr zur Hand war, die Sinnmitte zu bilden, als jener Aberglaube an die Schönheit — das sind Hinweise genug, in welcher Leere man sich damals befand, von welcher Ziellosigkeit sich unsre heutige ableitet. Wenn wir Reinhardt kritisieren, so verfolgen wir ja nicht die Absicht, ihn und sein Theater herabzusetzen. Wir versuchen uns nur klarzumachen, daß sein Stil ein Stil der Krise war, allein geeignet, seine Zeit in ihrer Fatalität zu repräsentieren. Keinesfalls reichte er zum legitimen Festspiel, das Spielgestaltung des einigen Weltbildes sein müßte, vorgespielte Antwort der Gemeinschaft auf ihre Fragen nach Herkunft und Hingang des Menschen. Der Entwurf Rilkes und das Ideal der Duse mußten deshalb unbedankt bleiben, weil sie

an die längst versiegte Kraft appellierten, die das Theater aus dem Kult hervorstieß, an die drängende Unbedingtheit, „einen Traum zu träumen, der nicht warten kann", an eine Festspielgesinnung, die in den Massen brannte, die zu den Theatern des Dionysos strömten (die gehöhlt waren wie Opferschalen), die tagelang die mittelalterlichen Märkte füllten, um dem Welt-Spiel zuzusehn, das von der Erschaffung des Menschen bis zu Christi Verklärung reichte. Dergleichen ist für uns nicht nachzuvollziehn. Wir müssen uns abfinden, daß das europäische 20. Jahrhundert zu arm ist an Glaubenssubstanz, um seine Festspiele hervorzubringen. Davon zeugt auch die Salzburger „Jedermann"-Festspielfassade, die Reinhardt schuf.

Zu gleicher Zeit, als der „Festspielgedanke" bei Reinhardt reifte, vollzog sich das Comeback der Duse; auch sie fühlte sich nach dem ersten Weltkrieg aufgerufen von der Not des europäischen Zusammenbruches: „... mein Traum ist, nicht mehr zum üblichen Theaterpublikum zu sprechen, sondern zu der großen, namenlosen Menge, zu dem Volke, das in den letzten Jahren so sehr gelitten hat ... Morgen werde ich in diesem Versuch eines jungen Menschen Mutter sein", sagt sie am Vorabend ihres ersten Auftretens[31]). Aber eigentlich hätte sie doch die Mutter des Herrn spielen wollen. Diese Rolle gab ihr niemand. Und es wäre auch ganz unsinnig gewesen, sie ihr zu geben, etwa in Form einer Übersetzung alter Texte. Die Duse eignete sich zu allem, nur nicht zu einem Instrument der Philologie. Die wahre Mutter, die Maria des 20. Jahrhunderts aber konnte ihr nicht geschenkt werden, weil dieses Jahrhundert nicht glaubt, nur mit Aufwand und Beredsamkeit zu glauben vorgibt. Aufwand und Beredsamkeit — dem konnte Salzburg genügen. Die Duse aber mußte zurück in die Hände der Manager, in die Klauen des Starbetriebs, der sie ihrem einsamen Tod in Pittsburg entgegenhetzte.

Als der „Duilio" mit dem Sarg der Duse an Bord Gibraltar passierte, flaggten die ankernden Schiffe halbmast.

---

[31]) Vergleiche Rehm, S. 395.

SCHRECKENSVOLLE MAJESTÄT DES SCHMERZES

Über die Festspiele in Epidauros/Griechenland

Mit Tafel XIII und XIV

Von Ingeborg Meyer-Sickendiek (Marl in Westfalen)

Bis spät in den Sommer hinein kann man an allen Wochenenden auf der Straße entlang der Saronischen Bucht Tausenden von Menschen begegnen, die nach Epidauros, dem schönsten Amphitheater Griechenlands, unterwegs sind. Das Meer, das von Eleusis bis nach Korinth hinter blau-weiß gestrichenen Bienenkästen und rosigen Oleanderspalieren leuchtet, sinkt hinter dem Isthmus in sein glühendes Bett zurück, den Bergen der Argolis den Vortritt lassend. Man muß sich auf einer Tagesreise dem ungestümen Glanz der Ägäis ausgeliefert haben, um mit der rechten Einstimmung in den von Pinien umstandenen Bezirk von Epidauros bei sinkender Sonne einzutreten und sich in das steinerne Rund wie in eine riesige Meermuschel einzuschmiegen.

Asklepios, ein Sohn Apollons, besaß hier einen für die ganze hellenische Welt bedeutenden Ort der Verehrung. Im Museum werden noch die Weihgeschenke verwahrt, die dem von der Schlange begleiteten Arztgott in kindlicher Dankbarkeit huldigen. Seine Therapie, von berufenen Priestern angewandt, wurde 421 vor Christi in den athenischen Staatskult aufgenommen. Diese Tempelkuren leiteten eine methodische Heilkunst ein.

In dieser Zeit schrieb Aristophanes seine spottreichen Komödien, Sophokles, Äschylos und Euripides verfaßten ihre Trauerspiele, die, im Theater von Epidauros aufgeführt, die im Asklepios-Heiligtum behandelten Patienten reinigen, stärken und beleben sollten. Man muß sich diese Aufführungen als eine Art von antiker Liturgie mit zeremoniösem Beiwerk denken, in die sich Chor und Schauspieler im Wechsel von Gesang und Dialogen teilten. Das Auge des unnahbaren Gottes blieb dabei drohend auf sie gerichtet.

Das 1900 durch eine Spende König Georgs I. und mit Unterstützung reicher, in Ägypten ansässiger Griechen ins Leben gerufene Nationaltheater begann erst 1932 mit den Aufführungen klassischer Werke in einer an die antike Tradition anknüpfenden Form.

Befreit von Anspielungen, die nur das altgriechische Publikum verstand, ließen diese Stücke wie unter einer Goldwäsche den unvergänglichen Stoff der Wahrheit, der Menschlichkeit hervortreten. Das im 4. Jahrhundert vor Christi durch

Polyklet geschaffene Amphitheater in Epidauros bot sich dazu als die ideale Naturkulisse an. 14.000 Zuschauer fassend, besitzt es, durch einen horizontalen Fries in zwei Zonen eingeteilt, 25 Stufenreihen und eine so ausgezeichnete Akustik, daß man eine auf die Marmorplatten der Bühne fallende Münze am äußersten Tribünenrand klingen hört.

Wir sahen das Trauerspiel „Hekabe" von Euripides. Als sich die Prozession der Schauspieler gemessenen Schrittes auf das Theater zubewegte, hielten die Zuschauer den Atem an. Langsam erlosch das Licht am östlichen Hang des Kynortion, die Mulde im künstlich aufgebrochenen Berg mit sanftem Abglanz erfüllend und über die Gesichter der in Erwartung erstarrten Menschen einen Schleier schmerzlicher Ahnung breitend. Auf der Bühne, die in der Art eines Tempelaufgangs gegliedert war, erschien der Geist des Polydoros, des Sohnes des Priamos. Auch bei den der Sprache unkundigen Zuschauern herrschte nicht einen Augenblick Zweifel daran, daß dieser in einen knielangen Chiton gekleidete Jüngling nur noch sein Schatten war, und daß sein prophetischer Vorspruch, womit er das Drama begann, seiner eigenen Todeserfahrung entstammte.

„Hekabe" wird auf deutschen Bühnen nur selten aufgeführt. Diese Zurückhaltung liegt wohl in der Maßlosigkeit des Stückes begründet, für die sich nicht gerade häufig ein entsprechendes schauspielerisches Volumen findet. Auf einer gedeckten Bühne müßte ein mit so elementaren Leidenschaften aufgeladenes Werk ersticken, in Epidauros aber kann es sich mit jenem rituellen Pathos entwickeln, das dem altgriechischen Drama eigen war. Erst als Zuschauer in der nächtlichen Arena wird einem bewußt, daß ein antiker Dichter seine Werke immer unter Hinzunahme der Landschaft konzipierte.

Hekabe, einmal Königin von Troja und nun Gefangene der Hellenen, soll ihre Tochter Polyxene als ein Sühneopfer für den Geist des Achill darbringen, damit er, nunmehr versöhnt, die Schiffe der in Thrazien gelandeten Griechen aus der Windstille erlöst. Diese von Odysseus überbrachte Forderung setzt das Herz der unglücklichen Königin in Brand.

Die Hügel der Argolis traten in die Nacht zurück, als sich der Chor der gefangenen Troerinnen nahte. Von orphischer Musik begleitet, die wohl in Anlehnung an die antiken Klänge des Aulos und der Kithara entstanden war, webte er das Motiv der Klage fort, langsam im dithyrambischen Sprechgesang dahinschreitend. Die Orchestra empfing das gedämpfte Licht eines Scheinwerfers, während die ersten Sterne aus dem schwarzen Angesicht des Himmels hervortraten. Manchmal gab es Atempausen, die der Ewigkeit entliehen schienen. Dann hörte man das Wimmern der Eule aus den Trümmern des Asklepiosaltars herüberschallen.

Mit Katina Paxinou spielt das Nationaltheater seinen stärksten Trumpf aus: eine griechische Anna Magnani, die, als man ihr die blutjunge Tochter vom Herzen reißt, zu einer Wölfin des Schmerzes wird, deren Heulen selbst die fühllose Natur jammern macht. Hier kennt Euripides kein Erbarmen mit seinen Zuschauern. Er gibt dem Elend immer neue Nahrung, indem er ihr auch den Sohn Polydoros, von Polymnestor beraubt und ermordet, als ein von der unberechenbaren Macht der Götter gefälltes Opfer vor die Füße legt. Bis zu die-

sem Augenblick den Müttern aller Völker verwandt, die um ihre durch Krieg, Brand, Pest und Hunger verlorenen Kinder weinen, sagt sich Hekabe jetzt von Zeus als dem weisen Lenker ihres Schicksals los und tritt damit in die Zone äußerster Gottverlassenheit ein. Sie läßt ihr Herz zu einer Höhle der Rachegeister werden, indem sie Polymnestors Geschlecht mit eigener Hand blendet.

Der regieführende Alexander Minotis erwies diesem mehr als zweitausendjährigen vehementen Klagesang die gebotene Ehrfurcht — Choreographie und szenische Anlage unaufdringlich stilisierend, befreite er das Werk von seiner zeitlichen Fessel und ließ damit den religiösen Urgrund des altgriechischen Dramas sichtbar werden. Neben der titanischen Königin, deren schreckensvolle Majestät alles überragte, bildete der Chor ein entscheidendes Element der Aussage. Er bewegte sich in der langsam-feierlichen Rhythmik der von Pallandios komponierten Musik über die Orchestra, in seinen Rezitationen vokalische Vollendung erreichend. Zugleich aber wirkten mit: der bestirnte Himmel über der Argolis, die unter einem Windhauch erschauernden Pinien und der Tempelfriedhof des Asklepios, in dem das Flüstern der Erinnyen noch umging, als die Zuschauer das Theater längst verlassen hatten.

1. Amphytheater in Epidauros

2. Epidauros, 1955. Hekuba von Euripides, Chor

3. Epidauros, 1955. König Oedipus von Sophokles. Jokaste (K. Paxinou), der Bote (P. Zervos), Dienerin (R. Michalopoulou)

4. Epidauros, 1955. Hekuba von Euripides. Polyxena (A. Synodinou), Ulysses (J. Apostolidis), Chor

1. S. G. Koch=Eckardt (?) als Hauptmann
in dem Lustspiel „Der Postzug" von Ayrenhoff

2. S. G. Koch=Eckardt als Hamlet im Jahre 1780

3. S. G. Koch=Eckardt als Guelfo
im Trauerspiel „Die Zwillinge" von Klinger

4. S. G. Koch=Eckardt als Leutnant Stern
in „Der Spieler" von Iffland

SCHATZTRUHE

AUS DEM STAMMBUCH DES WIENER SCHAUSPIELERS S. G. KOCH

Mit Tafel XV und XVI

Von Karl Mras (Wien)

Vier Abbildungen aus dem Stammbuch des einst berühmten k. k. Hofschauspielers Siegfried Gotthelf Eckardt, genannt Koch (1754—1831).

Dieses Stammbuch, ein Erbstück der Familie meiner Frau Adelheid, geb. Judex, das nach meinem und meiner Frau Ableben durch testamentarische Verfügung in den Besitz der Theatersammlung unserer Nationalbibliothek übergehen soll, wurde von mir in einem Vortrag an der Österreichischen Akademie der Wissenschaften am 6. März 1959 ausführlich beschrieben und schöne darin enthaltene Abbildungen sowie eigenhändige Eintragungen bedeutender Persönlichkeiten durch Projektion vorgeführt. Dem Abdruck dieses Vortrages (Anzeiger der philos.-histor. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften 1959, Seite 115—126) ist ein Klischee dieses Schauspielers beigegeben aus dem Wiener Hoftheater-Taschenbuch des Jahres 1807.

Eckardt wurde als Sohn eines angesehenen Kaufmannes in Berlin geboren, und nach seiner Tätigkeit an verschiedenen Bühnen Deutschlands 1798 von Kotzebue, der damals das k. k. Burgtheater leitete (eine eigenhändige Widmung dieses Dichters steht im Stammbuch) zusammen mit seiner Tochter Betty, einer ebenfalls berühmten Schauspielerin, an dieses Theater engagiert, dem er zeitlebens die Treue hielt (sein Bild und das seiner Tochter sind noch heute in der Ehrengalerie des Burgtheaters zu sehen).

Überall haben ihm Berufskollegen Widmungen nicht nur in Worten in sein Stammbuch geschrieben, sondern mehrfach Zeichnungen und Bilder in Farben hinzugefügt; dadurch atmet das Buch gewissermaßen den Geist des 18. Jahrhunderts. Drei von den hier gezeigten Bildern stellen Eckardt in Rollen dar, zwei aus dem 18. Jahrhundert (um so interessanter, als färbige Darstellungen von Szenen aus jenem Jahrhundert sehr selten sind), eines aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Den 25jährigen Eckardt zeigt Seite 125 des Stammbuches (s. Abb. 3) als Sohn Guelfo in Maximilian Klingers Trauerspiel „Die Zwillinge", IV. Szene des 1. Aktes. (Der Wortlaut dieser Szene entspricht nicht dem der ersten Ausgabe, sondern dem der von Klinger selbst bearbeiteten zweiten von 1776.) Die Unterschrift nennt Hildesheim (wo der dortige Fürstbischof ein Hoftheater hielt), den 14. Februar 1779.

Den 26jährigen Eckardt zeigt Seite 153 des Stammbuches (s. Abb. 2) als Hamlet, laut Unterschrift Königsberg, den 19. März 1780. Die darunter stehenden Worte „Ich will dir folgen" waren damals in allen Aufführungen des Stückes (in Prosa) gebräuchlich, nach damaliger Szeneneinteilung im 5. Auftritt des 2. Aktes (A. W. Schlegel übersetzt ungenau „Ich folge dir"; im Original heißt es I/4: „I'll follow thee").

Den 48jährigen Eckardt stellt Seite 175 des Stammbuches dar (s. Abb. 4): „Der Spieler" von Iffland, 5. Akt, 6ter Szene letzte Rede (Wien, den 3. Juli 1802). Es ist die Szene, in der der General-Kriegsminister (links, dargestellt von Reil, ebenfalls Hof-

schauspieler) den Leutnant Stern (den Eckardt darstellte) nach Einsicht in seine Konduitenliste zum Major befördert. Wenn es in dieser Widmung heißt: „letzte Rede", so kann man daran denken, daß die paar (übrigens belanglosen) Worte, die der General nach dem Abgang des Majors spricht, bei der Aufführung gestrichen waren.

Nicht ganz sicher ist, ob das reizende Bildchen Seite 49 des Stammbuches (s. Abb. 1) Eckardt darstellt. Die Widmung auf dem Blatt links lautet „Schleswig, den 9. März 1779". Eckardt in dem graugekleideten Mann mit Zopf und Degen zu sehen, dafür spräche die Tatsache, daß er seine Bühnenlaufbahn 1778 in Schleswig begann. Vielleicht stellt das Bildchen ihn als Hauptmann dar in dem zu jener Zeit beliebten Lustspiel von Ayrenhoff: „Der Postzug."

BESPRECHUNGEN

DAS ESTERHÁZYSCHE FEENREICH

Von Heinz Kindermann (Wien)

(Mátyás Horányi, Das Esterházysche Feenreich. Beitrag zur ungarländischen Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Mit 92 Abbildungen, Verlag der Ungarischen Akademie der Wissenschaften, Budapest.)

Zum Haydn-Gedenkjahr hat die Ungarische Akademie der Wissenschaften eine sehr beachtliche theatergeschichtliche Publikation in deutscher Sprache veröffentlicht. Die viele Quellen erstmalig ausschöpfende und das bisher schon Bekannte gut zueinanderordnende Arbeit von Mátyás Horányi gibt einen sehr lebendigen Einblick in das Theaterleben von Nicolaus, dem „Prachtliebenden", diesem Esterházy-Fürsten des 18. Jahrhunderts, der erklärte, was der Kaiser in Wien könne, das könne er auf seinen Schlössern in Eisenstadt und in Esterháza auch. Seine und seiner Nachfolger Musik- und Theaterfreude führte nicht allein zur Verpflichtung Haydns als Kapellmeister und Opernleiter, sondern auch zum Engagement vieler guter Schauspiel- und Opernensembles, zur Verpflichtung immer neuer Sänger, Tänzer und Schauspieler, Bühnenbildner und Architekten. 1762 bis 1768 lag das Schwergewicht der Hofhaltung und der Aufführungen in Eisenstadt, das heute zum Burgenland (Österreich) gehört; 1768 bis 1780 aber vollzogen sich alle die Großereignisse des Schloßtheaterlebens in Esterháza, das bei Ungarn blieb. Nach 1780 ging dann das Theaterleben der Esterházys wieder vorwiegend in Eisenstadt vor sich.

Der Verfasser, der zunächst kulturhistorisch Musik und Theater im Leben der beiden Palatine Nicolaus und Paul Esterházy schildert, geht sodann im Großteil des 268 Seiten umfassenden, auf Kunstdruckpapier gedruckten Kleinquartbandes chronistisch vor. Fast Jahr für Jahr zieht der Spielplan an uns vorüber, erfahren wir, welche hervorragenden Kräfte in ständigem Wechsel vepflichtet wurden und welche Bühnenbildner als ruhende Pole in der Erscheinungen Flucht neben Haydn hier wirkten. So entsteht ein präzises Gleitbild der Esterházyschen Schloßtheater dieser Jahrzehnte. Und da vor den gut bezahlenden Esterházys alles aufgeführt wurde, was um diese Zeit in Oper und Schauspiel gut und teuer war, werden wir Zeuge eines außerordentlich fülligen Spielplans. Daß dabei in Wort und Illustration auch viele bisher unbekannte Bühnenbild- und Kostümentwürfe von Girolamo Bon, besonders aber von dem in der Mailänder Schule der Brüder Galliari aufgewachsenen Pietro Travaglia herangezogen werden, erhöht die Bedeutung des Bandes sehr.

Die theatralische Leistung Haydns erfährt hier manches neue Licht, besonders im Zusammenwirken mit den übrigen Kräften. Auch seine Marionettenopern werden dabei nicht übersehen. Wie es zur Aufführung der heute wieder gerne gespielten Oper „Il mondo della luna" kam, erfahren wir hier ebenso eindringlich wie die Veranlassungen vieler anderer bekannter Werke. Sehr wichtig ist die Publikation der an Bibliothekar Bader anläßlich seiner Ernennung zum Theaterdirektor Esterházys ergangenen „Instruction", in der auch Haydns Funktionen speziell umrissen sind. Eben hier (1778/9) ist aber auch Pietro Travaglias Tätigkeit erwähnt, so daß sein kürzlich aufgefundenes Skizzenbuch von da aus genauer interpretiert werden kann.

Es steht zu hoffen, daß auch die weiteren Schätze an Bühnenbild- und Kostüm-

entwürfen, die diesmal noch nicht publiziert werden konnten, gelegentlich ihre Veröffentlichung finden werden. Die im vorliegenden Band dargebotenen sind musterhaft reproduziert, so daß es nun möglich sein wird, sie in weiterführende stilkritische Untersuchungen einzubeziehen.

Da es sich um eine von ungarischer Seite initiierte Publikation handelt, wird alles, was von Wien nach Eisenstadt oder Esterháza an Anregungen musikalischer oder theatralischer Art strömt, als Fremdgut betrachtet, das die ungarischen Aristokraten abhielt, eine eigenständig-ungarische Theaterkultur zu fördern. Von Wien her sieht das natürlich anders aus — und dies nicht nur deshalb, weil das Burgenland immer großteils deutsch besiedelt war. Denn die beiden großen theatralischen Macht- und Energiezentren Paris und Wien strahlten damals ja ihre Gaben nach allen Seiten aus. Auch etwa die italienische Opernkultur kam vorwiegend durch den Glanz des Wiener Hofes, durch wienerischen Filter und durch wienerische Verwandlungsfähigkeit zu vielen anderen Völkern. Und diese anderen Völker — das zeigt der Verfasser an mehreren Stellen auch sehr überzeugend — übernehmen das von diesen Zentren Dargebotene, nicht um es zu kopieren, sondern um daran ihr Eigenstes erstarken zu lassen. In diesem Sinn also war der außerordentliche Reichtum an theatralischen und musikalischen Gaben, der auf dem Weg über die Esterházysche Theaterkultur nach Ungarn einströmte als Anregungsquelle für das allmählich erstehende ungarische Theater- und Opernleben von höchster Bedeutung. Für Wien anderseits war es sehr wertvoll, daß im nahen Westungarn ein Adelsgeschlecht lebte, das sich als kunstsinniger Mäzen für alle die Sänger, Kapellmeister, Tänzer und Schauspieler erwies und daß dort auch Bühnenbildner zu Gebote standen, die den gebührenden Rahmen zu schaffen vermochten.

Die Theaterforschung hat jedenfalls durch die vorliegende Publikation viele quellenmäßige Bereicherungen erfahren.

VORBILDLICHE FESTSCHRIFT EINES STADTTHEATERS

Von Margret Dietrich (Wien)

(Stadttheater Basel, 1834—1934—1959. Festschrift zur Feier des 125jährigen Bestehens des Basler Stadttheaters. Herausgegeben im Auftrag der Genossenschaft des Basler Stadttheaters von Rudolf Schwabe. Pharos Verlag, Basel 1959. 199 Seiten.)

Über die letzten 25 Jahre der Arbeit und des Wirkens dieser alten Schweizer Bühne berichtet die Festschrift zum 125jährigen Bestehen des Basler Stadttheaters. Anläßlich des 100jährigen Jubiläums ist im Jahre 1934 eine längst vergriffene und nur selten im Antiquariatsbuchhandel noch erreichbare Publikation erschienen (von Fritz Weiß verfaßt und redigiert), mit der zusammen die hier vorliegende Veröffentlichung ein imponierendes Bild der Basler Theatertätigkeit bietet. Rudolf Schwabe, der Herausgeber der neuen Festschrift, faßt einleitend die Gesamtlebenszeit des Theaters noch einmal ins Auge, beschreibt das wechselvolle Schicksal dieser Bühne, in der nach alter Tradition Klassiker und moderne Autoren, Oper und Ballett, Posse und Volksstück nebeneinander gepflegt werden. Eingehend behandelt er sodann die letzten 25 Jahre der Geschichte des Theaters, der Direktoren (Schauspiel und Oper), der Künstler, des Spielplans, des Publikums und der einzelnen Bauphasen des Hauses.

Außerordentlich aufschlußreich sind die verschiedenen Verzeichnisse des statistischen Teils, der allein 136 Seiten umfaßt. Der mühevollen Aufgabe seiner Herstellung

hat sich Kurt Reichel unterzogen, der langjährige Sekretär des Basler Stadttheaters. Vorbildlich ist dieser Teil zusammengestellt. Er führt zunächst die einzelnen Aufführungen in den verschiedenen Spielzeiten an, wobei das jeweilige Premierendatum den Titel bringt und am Schluß jeden Titels die Aufführungsziffern in der Spielsaison festgehalten sind. Ein alphabetisches Verzeichnis der Stücktitel, ein zweites der Autoren ergänzt diesen Teil, der mit bewundernswerter Präzision und Akribie gearbeitet ist. Der zweite Teil stellt die Leitung und das Personal des Theaters vor, wobei zu den einzelnen Leitern kurze Biographien und Tätigkeitsberichte gearbeitet sind. Das künstlerische Personal ist zunächst der Spielzeit nach, dann alphabetisch erfaßt. Gäste und Gastspiele werden gesondert festgehalten. Das Personal des Sekretariats, der Kassenverwaltung und des technischen Dienstes wird nicht vergessen. Von besonderem Reiz ist die Statistik der Theaterorganisationen und der Subventionen, sowie die Besucherstatistik der letzten 25 Jahre. Die Gesamtstatistik ist ein Lesebuch für sich, spannend wie ein Roman für den, der sie zu lesen versteht; auf jeden Fall ein ungemein wertvolles Nachschlagematerial. Wie glücklich wären wir, wenn wir Gleiches oder Ähnliches von mehreren, oder gar vielen Theatern besäßen!

Den Abschluß des Werkes bildet ein Verzeichnis der Illustrationen, die — mit großem Geschick ausgewählt — den Text lebendig ergänzen.

LEXICA DER THEATRALISCHEN TERMINI TECHNICI

Lexique International de Termes techniques de Théâtre en huit Langues, zusammengestellt von Kenneth Rae und Richard Southern, veröffentlicht im Auftrag des ITI, Elsevier-Edition, Brüssel, für das deutsche Sprachgebiet bei: Otto Müller-Verlag, Salzburg. 137 Seiten.

Es war eine gute Idee des Institut International du Théâtre, ein vergleichendes Wörterbuch der theatralischen Termini technici in acht Sprachen herstellen zu lassen. Es wird in erster Linie bei Gastspielreisen ganzer Ensembles von größtem Wert sein. Es ist dringend nötig zu wissen, was Spielfläche oder Vorbühne, Scheinwerfer oder Oberlicht, Bühnenwagen oder Klappkulisse, Soffitte oder Brücke, Spielhandlung oder Fassungsvermögen, Bühnenmeister oder Umbau, Wolkenapparat oder Freikarte, Vertrag oder Komparserie, Vorhang oder Versenkungsöffnung, Rundhorizont oder Kostümprobe, Ankleider oder Schminke, Rasenteppich oder Grundriß, Helligkeit oder Abdeckung, Notenpult oder Nebengeräusch usw. auf Englisch, Französisch, Italienisch, Spanisch, Niederländisch und Schwedisch heißt. Auch für den Theaterwissenschafter ist dieses vergleichende Lexikon überaus wichtig, um manche Fachausdrücke in der Literatur der anderen Länder präzise zu erfassen.

Da das vorliegende Lexikon von englischer Seite — und von sehr sachkundiger, denn etwa Richard Southern gehört heute zu den besten englischen Kennern der Bühnentechnik und Bühnenarchitektur in Vergangenheit und Gegenwart — erarbeitet wurde, beginnt es jeweils, dem Alphabet nach, mit dem englischen Terminus, der sodann ins Französiche, Deutsche, Italienische, Spanische, Niederländische und Schwedische übersetzt wird. Jeder dieser Termini erhält jedoch eine Nummer; und im Anhang findet sich nun das deutsche, spanische, italienische, niederländische und schwedische Alphabet der betreffenden Termini samt beigefügter Richtzahl, so daß man recht leicht von jeder dieser Sprachen her zu den Übersetzungen findet. Das Büchlein ist sehr handlich im Taschenformat gehalten und dauerhaft gebunden. Es wird sicher rasch seinen Weg machen.

Heinz Kindermann (Wien)

Walther Unruh, ABC der Theatertechnik, Sachwörterbuch. VEB Carl Marhold Verlag, Halle/Saale 1959, 2. Auflage, 162 Seiten.

Das „ABC der Theatertechnik", dessen 1. Auflage 1950 erschien, ist seither ein unentbehrliches Handbuch für alle am Theater Interessierten, vor allem für die Bühnentechniker, Bühnenbildner, Bühnenarchitekten und -ingenieure, aber auch für Theaterhistoriker, für Regisseure und Dramaturgen geworden. Es erklärt alle Fachausdrücke des Theaters, soweit diese dem Bereich der Theatertechnik angehören, beleuchtet verschiedentlich auch die Geschichte der bühnentechnischen Einrichtungen und führt den Leser bis hin zu den modernsten Begriffen und Tätigkeiten auf den Gebieten der Bühnentechnik, des Ausstattungswesens, des Theaterbaues und -betriebes. Nunmehr liegt die zweite, überarbeitete und ergänzte Auflage vor. Sie berücksichtigt vor allem die seit 1950 eingetretenen Neuerungen in den genannten Bereichen, speziell auf dem Gebiet der Beleuchtungstechnik. Bei den historisch erklärenden Sachstichworten konnten eine Reihe neuerer Forschungen berücksichtigt und infolgedessen einzelne Korrekturen der 1. Auflage vorgenommen sowie verschiedene Erweiterungen eingefügt werden. Zahlreiche Illustrationen dienen auch diesmal der Veranschaulichung des Textes. Prof. Walther Unruh (Technische Universität Berlin) ist zugleich Mann der bühnentechnischen Praxis und Wissenschaftler. Das kommt seinem in der ganzen Welt schon seinerzeit erfolgreichen und anregenden Sachwörterbuch in höchstem Maße zustatten. Die einzelnen Artikel sind knapp gefaßt, sachlich, klar, anschaulich und lebendig formuliert.

Auf dem satinierten Papier kommen die Zeichnungen und Photographien ausgezeichnet heraus. Der sehr grelle Außenumschlag sollte bei weiteren Bindequoten dezenter gestimmt werden.

Margret Dietrich (Wien)

BIBLIOGRAPHIE

des im Jahre 1958 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums.

(Die Werke werden, auch wenn sie mehreren Sachgruppen angehören, nur an einer Stelle angeführt.)

Von Franz Hadamowsky (Wien)

1. BIBLIOGRAPHIEN, ENZYKLOPÄDIEN, HANDBÜCHER, JAHRBÜCHER, KATALOGE, STÜCKEVERZEICHNISSE, FESTSCHRIFTEN, KALENDER

Annuaire du Spectacle. Théâtre, Cinema, Musique, Radio, Television. Edit. 1958. Paris: Raoult 1958.

Annuaire général du spectacle en Belgique. 1956. Spectacles, cinéma, musique, radio, télévision. Bruxelles: Editions de l'Époque 1956. Ill.

Annuario del teatro italiano. Nuova serie. Roma: S. I. A. E. 1958. 475 S.

Arpe, Verner, Schauspielführer. Mit einem Geleitwort von Gustav Gründgens. Wien: Buchgemeinschaft Donauland (1958) 461 S. Ill.

(Bareuther, Gerda, und *Eleonore Heckmann),* Städtische Volksbüchereien Frankfurt am Main. Sonderverzeichnis zum Spielplan der Städtischen Bühnen Frankfurt am Main. Oper, Schauspiel, Operette, Ballett. (Frankfurt a. M.: Städtische Volksbüchereien 1957) 44 S. Ill.

Billiet, (Jacques), Guide général des festivals de musique et d'art dramatique et des spectacles son et lumière. Rédacteur en chef: Raymond Lyon ...

Textes touristiques ... Jacques Billiett ... Programmes ... Couverture de Pierre Leroy. Paris: Edition du „Guide du concert et du disque" 1958. 123 S. Ill.

Bizzarri, L., Dizionario italiano-inglese e inglese-italiano dei termini di radio e televisione. Parte I. Roma: Stamperia Romana 1958. 222 S.

Blum, Daniel C., Daniel Blum's theatre world; season 1957—58. New York: Chilton Co. 1958. 256 S. Ill.

Bol (L.-J.), Mens en Muziek. Dordrechts Museum, 13. Juli bis 1. September 1957. Dordrecht, 1957. 32 S. Ill.

British Broadcasting. A Bibliography. British Broadcasting Corporation. 1958. 54 S.

Cappelli, Carlo Alberto, Ragioni e scopi delle mostre del libro teatrale. Rocca San Casciano, Tip. F. Cappelli 1957. 11 S.

Deutsches Bühnen-Jahrbuch. Theatergeschichtliches Jahr- und Adreßbuch. Theater, Film, Rundfunk. Jg. 66, 1958. (Spielzeit 1957/58). (Berlin-Halensee): Genossenschaft deutscher Bühnen-Angehörigen (1957) 29, 600 S. Ill.

Drama catalogue. Chelmsford: Essex Education Committee. 1958. 172 S.

Dünnebeil, Hans, Schrifttum über Carl Maria von Weber. Mit Schallplattenverzeichnis. 4., wesentlich erweiterte Auflage. Berlin, Wiesbaden: Bote & Bock 1957. 95 S.

Empfehlenswerte Laienspiele. Eine praktische Handreichung für Freunde des Laienspiels. Verzeichnis der Ergänzungsbücherei der Landesfachstelle. (Koblenz: Landesfachstelle für Büchereiwesen Rheinland—Pfalz 1956.) 144 S. (=Die Bücherei. Jg. 1955/56. H. 1/2.)

Enciclopedia dello spettacolo. Fondata da Silvio D'Amico. Vol. IV, Roma: Casa editrice Le Maschere 1958. 26 S. 1832 Spalten. Ill.

Film und Bühne. Kalender. 1959. Berlin: Henschel (1958). 56 Bl. Ill. (Abreißkalender).

Franks, Arthur Henry, Svetlana Beriosova; a bibliography. London: Burke 1958. 144 S. Ill.

French, Samuel, The guide to selecting plays. London: French 1955—56, 1958/59.

Greg, Sir Walter Wilson, A bibliography of the English printed drama to the Restoration. (London: Oxford 1958). Vol. 3: Collections appendix, reference lists. 1957. (7), S. 1009—2642. Ill. (= Bibliographical Society. Illustrated monographs — no. 24 [3]).

Gregor, Joseph, Der Schauspielführer. Bd. 6. Stuttgart: Hiersemann 1957. 10, 324 S.

Guide to play selection. 2nd ed. New York: Appleton-Century-Crofts (1958). (National Council of Teacher of English pubn.) 192 S. Ill.

Guimaud, Jean, Theatre and youth. Vol. II. Bruxelles: Le Cabestan (1957). 96 S. (= Collection of the International Theatre Institute)

Hadamowsky, Franz, Wiener Theater zur Zeit Franz Josephs I. Ausstellung zum Gedenken an Josef Kainz (1858—1910) Katalog. Wien: Österr. Nationalbibliothek 1958. 82 S. Ill. (= Biblos Schriften 21).

International theatre annual. No. 3: edited by Harold Hobson (1958). London: Calder. 232 S. Ill.

Internationales Handbuch für Rundfunk und Fernsehen. Hrsg. vom Hans Bredow-Institut für Rundfunk und Fernsehen an der Universität Hamburg. Red.: Wolfgang Bruhn, Ursula Schottelius (u. a.) Ausgabe 2. 1958. Hamburg: Hans Bredow-Institut 1958. 602 S.

Jahrbuch der Gesellschaft für Wiener Theaterforschung (Herausg.: Franz Hadamowsky) 1953/54. Wien: Notring der wissenschaftl. Verbände Österreichs. 1958. 191 S. 1954/55 Wien ... 1958, 132 S.

Kasseler Orchester- und Bühnenkatalog. 1958. Kassel; Alkor-Edition; Prag: Artia-Verlag und Musikfonds; Kassel, Basel, London: Bärenreiter-Verlag; Prag: Delia; Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag; Kassel: Nagel (1958). 170 S. Ill.

Kaufmann, Robert, Das Richard-Wagner-Museum Tribschen in Luzern. Hrsg. vom Stadtarchiv Luzern und einer vom Stadtrat bestellten Kommission. Luzern: Haag in Komm. 1958. 32 S. Ill.

Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. H. 15. Berlin: Gesellschaft für Theatergeschichte e. V. 1957. 60 S.

Kumbatovič Filip, Katalog retrospektivne razstave 1956. Ljubljana: Rektorat Akademije za igralsko umetnost 1956. 47 S. Ill.

Meininger-Theater-Kalender (Verantwortlich: Ottomar Lang. Photos Rudolf Hildebrandt) 1959. (Meiningen: Meininger Theater 1958). 30 Bl.

Niessen, Carl, Handbuch der Theater-Wissenschaft. Bd 1. Abt. 3. Drama, Mimus und Tänze in Asien. Emsdetten (Westf.): Lechte 1958. S. 657—1301. Ill.

Niessen, Carl, Mozart auf dem Theater. Köln, Wallraf-Richartz Museum, 18. September—14. Oktober 1957. Köln 1957. 24 S. Ill.

Opera annual. No. 5: edited by Harold Rosenthal. London: Calder (1958) 208 S. Ill.

Rembrandt-Reihe „Bühne und Film". Hrsg. von Klaus (Joachim) Lemmer. Berlin: Rembrandt-Verlag 1957. Bd. 1—7.

Repertory plays, sets available for loan from the central lending library. 2nd ed. Manchester: Public Libraries 1958. 108 S.

Schlegel, Hans, Altspanisches Theater in wissenschaftlichen Übersetzungen und deutschen Nachdichtungen. Emsdetten (Westf.): Lechte 1956. 64 S. (= Die Schaubühne, Bd. 49.)

Schrijver (Karel) De Bibliografie der Belgische toonkunstenaars sedert 1800. Leuven: De Vlaamse Drukk 1958. 152 Bl. Ill.

Schumann, Otto und *Franz Schneider-Facius*, Schumanns Schauspielbuch. 3., verbesserte und erweiterte Auflage. Wilhelmshaven: Hübener (1958) 1050 S.

Showmens year book, the official organ of the Showmen's Guild of Great Britain. Ed. by F. C. Roope. London: Selbstverlag 1958. 261 S. Ill.

Sinclair, Janet, Leo Kersley, Balletjaarboek. Ballet en dans in Nederland. 1956—57. Haarlem: J. H. Gottmer. 68 Bl. Ill.

Der *Städteführer der Artistik*. (Ein Nachschlagewerk für Varieté, Circus und Cabaret. Hrsg. Willi Gansen. 1957/58.) (Hamburg: Feldmann-Verlag 1957.) 256 S.

Stage and screen. (New ed.) London: Encyclopaedia Britannica (1958). 30 S. (Britannica home study guides.)

The *Stage Year book*. 1958. London: Carson & Comerford (1958). 292 S. Ill.

Theater-Kalender. 1957, 1958. Darmstadt: Flechsig (1956, 1957). Je 58 Bl.

Theatre World Annual. (London). A pictorial review of West End productions with a record of plays and players. No. 8: 1. VI. 1956—31.V. 1957. Written and compiled by Frances Stephens. London: Rockliff (1957). 176 S. Ill. No. 9. 1. VI. 1957—31. V. 1958. London: Rockliff (1958). 176 S. Ill.

Die *Welt der Musik*. Das große Nachschlagewerk für die Rundfunkhörer, die Theaterbesucher und für jeden Musik- und Fernsehfreund. (Hrsg. von Kjell Bloch Sandved. Deutsche Red.: Hans Herlin.) (Stuttgart): Deutsche Volksbücher (1957). 2264 Sp. Ill.

2. ALLGEMEINES. ZEIT- UND REFORM-FRAGEN

Beziehungen des Theaters zu anderen Gebieten des geistigen und materiellen Lebens

Allen, John, Great moments in the theatre; illustrated by Joanna Riley. London: Phoenix House (1958). 127 S. Ill.

Artaud, Antonin, The theatre and its double; trad. from the French by Mary Caroline Richards. New York: Grove Press (1958). 159 S.

Bernard, Jean-Jaques, Mon ami le théâtre. 1958. 254 S.

Berry, Frances C. de, All the world's a stage for Shakespeare's comedies; a modern interpretation of the Bard's humor. New York: Exposition Press (1958). 130 S.

Betti, Ugo, Religione e teatro. Brescia; Morcelliana, 1957. 61 S.

Bierman, Judah (and others), The dramatic experience. New York: Prentice-Hall 1958. 556 S. Ill.

Breton, (André) et *Legrand (Gérard)*, Formes de l'art. 1. L'Art magique, par André Breton, avec le concours de Gérard Legrand. Paris: Formes et reflets, Club français de l'art 1957. 237 S. Ill.

Cinema e teatro. A cura di Giovanni Calendoli. (Presentazione di Floris L. Ammannati) (Biennale di Venezia. XVIII Mostra internazionale d'arte cinematografia). Roma: Ed. dell' Ateneo 1957. 12, 355 S. Ill. (Coll. „Quaderni della Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia".)

Clurman, Harold, Lies like truth; theatre reviews and essays. New York: Macmillan books 1958. (9), 300 S.

Cournot, (Michel), Le Premier spectateur, histoire vraie. (Paris): Gallimard 1957. 16, 259 S. Ill.

Dürrenmatt, Friedrich, Theaterprobleme. Zürich: Verlag der Arche (1958. 61 S. (= Die kleinen Bücher der Arche 257/58.)

Duvignaud, (Jean), Chonez (Claudine), Verdré (Nicole), Moussy (Marcel), La Place du spectacle dans le monde d'aujourd'hui. Paris: Nef de Paris-Editions 1958. (= Coll. „Cercle Ouvert". 16.)

Engert, Ernst Moritz, Théâtre. Une série des silhouettes. Avantpropos de Jean Walter. (Elz bei Limburg/Lahn): Bensemann 1958. 2 Bl. Ill.

Enters, Angna, Artist's life. New York: Coward-MacCann (1958). 447 S.

Grey, Beryl, (i. e. Beryl Svenson), Red curtain up. London: Secker & Warburg 1958. 11, 84 S. Ill.

Jacquot, (Jean), Le Théâtre moderne. Hommes et tendances. (Entretiens d'Arras 1957). Etudes réunies. Paris: C. N. R. S. 1958. 372 S.

Lawson, Chester Alvin, Language, thought, and the human mind. Mich. State Univ. Press 1958. 123 S.

Leacroft, Helen and *Leacroft, Richard,* The theatre; illustrated by Richard Leacroft. London: Methuen 1958. (6), 74 S. Ill. (Outlines series)

National Operatic and Dramatic Association. Directory. London: National Operatic & Dramatic Association (1958). 202 S.

Parker, Anthony, Theatrecraft. London: Transworld Publishers 1958. 154 S. Ill.

Pollock, Sir John, Curtain up. London: P. Davies 1958. 200 S. Ill.

Redondo, Junior, Encontros com o Teatro. Lisboa, 1958, 360 S.

Repaci, L., Omaggio al teatro. (Questo nostro tempo — La madre incatenata. Favola di Martino, ecc.) Milano: Ceschina 1958. 500 S.

Saxer, Johann Ulrich, Gottfried Kellers Bemühungen um das Theater. Ein Beitrag zur Problematik des deutschen Theaters im späteren 19. Jahrhundert. Winterthur: Keller 1957. 8, 184 S.

Scarpi, N. O. (d. i. Fritz Bondy), Theater ist immer schön. Von Talma und Caruso, von Kleopatra und Helena, von Bühnenglanz und Kulissenstaub. Mit Zeichnungen von Helmut Knorr. Zürich, Stuttgart: Classen (1957). 94 S. Ill.

Schroeder, M., Von hier und heute aus. Aufsätze. Berlin: Aufbau-Verlag 1958. 440 S.

Seyler, Athene and *Haggard, Stephan* (Hubert Avenel), The craft of comedy. London: J. Garnet Miller 1958. (4), 94 S.

Stanislawskij, Konstantin S., Theater, Regie und Schauspieler. Hamburg: Rowohlt (1958). 166 S. (= Rowohlts Deutsche Enzyklopädie 68.)

Triggiani, D., Inchiesta sul teatro. Bari: Ed. Polemica 1958. 104 S. Ill.

Winkler, Christian, Gesprochene Dichtung. Textdeutung und Sprechanweisung. Düsseldorf: Pädagogischer Verlag Schwann (1958). 223 S. und 48 S.

3. THEATERGESCHICHTE

Albach, Ben, Het Huis op het Plein. Amsterdam: Edition Staadsdrukery, 1957. 200 S. Ill.

Campbell, Margaret V., The development of the national theatre in Chile to 1842. Gainesville: Univ. of Florida Press 1958. 83 S. (= Latin Amer. monograph ser. no. 4.)

Cardinne-Petit, R., Les Secrets de la Comédie Française (1936—1945). Paris: 1958. Ill.

Clark, Ronald W., The Royal Albert Hall. London: Hamish Hamilton 1958. 276 S. Ill.

Craik, T... W..., The Tudor interlude: stage, costume, and acting. Leicester: Leicester U. P. 1958. 13, 158 S. Ill.

D'Amico, Silvio, Storia del teatro drammatico. I. Grecia e Roma. Medioevo. 4. ed. Pref. R. Simoni. Milano: A. Garzanti 1958. 10, (2), 277 S. Ill.

D'Amico, Silvio, Storia del teatro dramatico. II: L'Europa dal Rinascimento al Romanticismo. 4. ed. Milano: A. Garzanti 1958. 389 S. Ill.

Deierkauf-Holsboer, (S. W.), Le Théâtre du Marais. T. II.: Le Berceau de l'Opéra et de la Comédie Française. Paris: A. G. Nizet. 1958. 360 S. Ill.

Downer, Cinquant'anni di teatro americano. Bologna: Cappelli 1958. 188 S.

Ellenberger, Hugo, Das Burgtheater. Die Fassaden und Stiegenhäuser als Spiegel der europäischen Theatergeschichte. Wien: Bergland-Verlag (1957). 64 S. Ill. (= Österreich-Reihe. Bd. 41.) 2. erw. Aufl. Wien: Bergland-Verlag 1958. 70 S. Ill.

Emelina, (Jean), Les Valets et les servantes dans le Théâtre de Molière. (Aix-en-Provence): La Pensée univ 1958, 211 S.

Fay, Gerard, The Abbey Théâtre; cradle of genius. London: Hollis & Carter 1958. 190 S. Ill.

(Feldens, F(ranz), 10 Jahre Essener Theaterring. (Essen: Essener Theaterring 1957) 16 S.

Fiocco, Achille, Teatro italiano di ieri e di oggi. Bologna: L. Cappelli. 1958. (6), 205 S.

Freudenstein, Reinhold, Der bestrafte Brudermord. Shakespeares „Hamlet" auf der Wanderbühne des 17. Jahrhunderts. Hamburg: Cram, de Gruyter & Co. 1958. 130 S. (= Britannica et Americana. Bd. 3.)

Graf-Khittel, Gita (editor), Austria: Music and theatre; general arrangement of text and explanatory notes by Gita Graf-Khittel; introduction by Josef Gregor; translated from the German by Oscar Konstandt. Innsbruck: Pinguin-Verlag; London: Thorsons 1958. 104 S. Ill.

Hare, Arnold, The Georgian theatre in Wessex. London: Phoenix House 1958. 228 S. Ill.

Hubner, Zygmunt, Bogulawski czlowiek teatru. Warszawa, 1958. 381 S. Ill.

Hummel, Georg, Erfurter Theaterleben im 18. Jahrhundert. Erfurt: (Wissenschaftliches Kollektiv zur Erforschung der Erfurter Stadtgeschichte) 1956. 89 S. Ill. (= Beiträge zur Geschichte der Stadt Erfurt. H. 3.)

Juif, (Paul), Théâtre et musique des temps de misère. (Aix-en-Provence): La Pensée Universitaire (1958). 198 S.

Kindermann, Heinz, Theatergeschichte Europas 1. Das Theater der Antike und des Mittelalters. Salzburg: O. Müller (1957). 540 S. Ill.

Kitto, H. D. F., Sophocles, dramatist and philospher. Three lectures delivered at King's College. Newcastle-upon-Tyne, London: Oxford U. P. 1958. 64 S.

Lehmann, Dieter, Rußlands Oper und Singspiel in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Leipzig: Breitkopf & Härtel 1958. 143 S.

McLeod, Joseph, Storia del teatro britannico. Trad. M. T. Foschini. Firenze: G. C. Sansoni 1958. 404 S. Ill.

Macqueen-Pope, Walter (James), St. James: theatre of distinction; with a foreword by Vivien Leigh. London: W. H. Allen 1958. 256 S. Ill.

Moussinac, (Léon), Le théâtre des origines à nos jours. Paris: Le Livre contemporain 1957. 438 S. Ill.

Nettl, Paul, Das Prager Quartierbuch des Personals der Krönungsoper 1723. Wien: Rohrer in Komm., 1957. 7 S. (= Österr. Akademie der Wissenschaften, Mitteilungen der Commission für Musikforschung 8.)

Nicoll, Allardyce, The development of the theatre; a study of theatrical art from the beginnings to the present day. 4th ed. rev. London: Harrap, New York: Harcourt books (1958). 318 S. Ill.

Oxenford, Lyn, Playing period plays; ill. by Bernice Carlill. Part 4: The Victorian and Edwardian periods, 1827—1910. London: Miller 1957. 7, S. 249—315. Ill.

Ozimek, Stanislaw, Udzial „Monitora" w ksztaltowaniu teatru narodowego 1765—1785. Wroclaw: Ossolineum 1957. 218 S. Ill.

Pandolfi, V., Teatro italiano del dopo=guerra. Parma: Guanda 1957. 748 S.

Paratore, E., Storia del teatro latino. Milano: Vallardi 1957. 6, 388 S.

Pighi, L., Molière e il teatro italiano in Francia. Bologna: Patron 1958. 122 S.

Poos, W. Ph., Theatre in Holland (tra=duction en anglais, espagnol et fran=çais) publié par le Ministère de l'In=struction Publique, des Arts et des Sciences. Amsterdam: Edition Contact 1957. 87 S. Ill.

Pruner, F., Le Théâtre Libre d'Antoine. Le répertoire étranger. Paris: Lettres Modernes 1958. 192 S.

Riposati, B., Il teatro romano. Parte II: Da Plauto ad Accio. Milano: Pleion 1957. 184 S.

Rosenthal, Harold, Two centuries of opera at Covent Garden; foreword by the Earl of Harewood. (New York: W. S. Heinman, London: Putman 1958.) 15, 849 S.

The Royal Opera House Covent Garden, 1858—1958; edited by Harold Rosen=thal. London: Royal Opera House (1958). 72 S. Ill.

Rulikowski, Mieczyslaw, Krol, Barbara, Warszawski teatr Sulkowskich. Doku=menty z lat: 1774—1785. Wroclaw: Ossolineum, 1957. 362 S. Ill.

Schauspielhaus Zürich 1938—1958. (Zu=sammengestellt von Kurt Hirschfeld und Peter Löffler.) Zürich: Oprecht 1958. 36 S. Ill.

Shakespeare at the Old Vic. 1957/58. By Mary Clarke. London: Hamilton. 116 S. Ill.

Sherman, John K., Music and theater in Minnesota history. Minneapolis: Univ. of Minnesota Press (1958). 63 S. (= History of the arts in Minnesota.)

Solodovnikov, Alexandre, Le Théâtre d'art de Moscou. (Tchekhov et le Théâtre d'art, par Vladimir Prokofiev.) Paris: Levallois=Perret 1958. 47 S. Ill. (Collection Études soviétiques — Supplé=ment à Études soviétiques No. 124.)

Southern, Richard, The Medieval Theatre in the Round. A Study of the Staging of The Castle of Perseverance and related Matters. London: Faber 1957. 258 S. Ill. New York: Theatre Arts Books 1958. 240 S. Ill.

Steer, Francis William, The Chichester theatre. Greyfriars Chichester: Town Clerk 1957. (1) 11 S. Ill. (Chichester papers, edited by Francis W. Steer no. 9.)

Szwankowski, Eugeniusz, Szczublewski, Józef, Sivert, Tadeusz, Szweykowski, Zygmunt, Secomska, Henryka, Lipinski, Jacek, Teatr warszawski drugiej polowy XIX wieku. Wroclaw: Ossolineum, 1957. 404 S. Ill.

Tiby, Ottavio, Il real teatro Carolino e l'Ottocento musicale palermitano. Firenze: L. S. Olschki 1957. 459 S. Ill. (Historiae musicae cultures biblio=teca. IX.)

Traore, Bakary, Le Théâtre negro=africain et ses fonctions sociales. Paris: Edit. Presence africain 1958.

Trewin, John Courtenay, The Gay Twen=thies; a decade of the theatre; pic=tures by Raymond Mander & Joe Mitchenson, foreword by Noel Coward. London: Macdonald 1958. 128 S. Ill.

Wagner, Hans, 200 Jahre Münchener Theaterchronik. 1750—1950. Theater=gründungen, Ur= und Erstaufführun=gen, berühmte Gastspiele und andere Ereignisse und Kuriosa aus dem Büh=nenleben. München: Lerche (1958). 204 S. Ill.

Wahnrau, Gerhard, Berlin, Stadt der Theater. Der Chronik 1. Teil. Berlin: Henschel 1957. 584 S. Ill.

Weimann, R., Drama und Wirklichkeit in der Shakespearezeit. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des elisabetha=nischen Theaters. Halle/Saale: 1958. 334 S.

Williamson, Audrey; Charles Landstone, The Bristol Old Vic: The First Ten Years. London: J. Garnet Miller 1957. 192 S. Ill.

woche des zeitgenössischen schauspiels der theater in schleswig-holstein. 29. 3. bis 3. 4. 1958. Hrsg. von den Bühnen Schleswig-Holsteins: Flensburg, Kiel, Lübeck, Rendsburg, Schleswig. Schriftl.: Wera Liessem. (Lübeck: Bühnen der Hansestadt Lübeck 1958). 44 S. Ill.

Wolff, Werner, Chronik des Schweizer Volksspiels. Okt. 1956 bis Sept. 1957. Elgg: Volksverlag 1957. 33 S.

Zoete, Beryl de, Dance and magic drama in Ceylon. New York: Theatre Arts books (1958). 237 S. Ill.

4. LEBEN UND SCHAFFEN (BIOGRAPHIEN, MEMOIREN, TAGEBÜCHER, BRIEFE)

Blow, Sydney, Through stage doors, or, Memories of two in the theatre; illustrations by J. S. Goodall. Edinburgh, London: Chambers 1958. 236 S. Ill.

Brix, Roswitha, Die Lebenserinnerungen österreichischer Schauspieler und ihr Quellenwert. Wien 1958. Diss. 186 Bl.

Brown, Grace, Three mimes. London: Macdonald & Evans 1958. 77 S. Ill.

Clausen, Rosemarie, Schrift und Maske. Schauspielerporträts. Stuttgart: Wegner 1958. 108 S. Ill.

Findlater, Richard, Six great actors: David Garrick, John Philip Kemble, Edmund Kean, W. C. Macready, Henry Irving, Sir Johnston Forbes-Robertson. London: Hamish Hamilton. 192 S. Ill.

Pollitzer (Marcel), Grandes actrices. Leur vie. Leurs amours. Adrienne Lecouvreur, Marie Dumesnil, Mlle Clairon, Mlle Raucourt, Mlle Contat, Mlle Duchesnois, Mlle George. Paris: La Colombe 1958.

Weigel, H., Masken, Mimen und Mimosen. Liebeserklärung eines Zivilisten an die Welt hinter den Kulissen der Kulissen. Stuttgart 1958. 248 S. Ill.

Fogelmark, Stig, Carl Fredrik Adelcrantz, arkitekt. Copenhagen 1957. 540 S. Ill.

Marshall, Herbert and *Stock, Mildred,* Ira Aldridge, the negro tragedian. London: Rockliff (1958). 8, 355 S. Ill.

Bailey, M. D., Maxwell Anderson; the playwright as prophet. London: Abelard-Schuman 1957. 200 S.

Antonin Artaud et le théâtre de notre temps. Paris: R. Julliard 1958. 256 S. Ill. (= Cahiers de la Compagnie Madeleine Renaud—Jean-Louis Barrault. 22—23.)

Banke, Cecile de, Hand over hand. London: Hutchinson, 1957. 263 S. Ill.

Barnes, Sir Kenneth Ralph, Welcome, good friends; the autobiography of Kenneth R. Barnes; edited by Phyllis Hartnoll. London: P. Davie 1958. 16, 237 S. Ill.

Le Prat, Thérèse und *André Frank,* Jean-Louis Barrault. Photos: Thérèse Le Prat, Skizzen: Ingeborg Jebsen von Geyso. Text: André Frank. 2. Auflage. Hamburg Volksdorf: Hoeppner 1957. 17 Bl. Ill.

Barrymore, Diana and Frank, Gerold, Too much, too soon. (New York): New Amer. Lib. (1958) 287 S. Ill.

Pollitzer, Marcel, Beaumarchais, le père de Figaro. Paris: La Colombe, 1957.

Valentin, Erich, Beethoven. Eine Bildbiographie. (München: Kindler 1958). 147 S. Ill. (= Kindlers klassische Bildbiographien.)

Beer, (Jean de), Julien Bertheau. Paris: M. Brient (1957). 94 S. Ill. (= Les Metteurs en scène, 8.)

Curtiss, Mrs. Mina Stein Kirstein, Bizet and his world. New York: Knopf 1958. 510 S. Ill.

Blakelock, Denys (Martin), Finding my way: a spiritual journey; with a foreword by Sir Laurence Oliver. London: Hollis & Carter (1958). 10, 118 S. Ill.

Darboven, Anna=Maria, Wolfgang Borchert. Der Rufer in einer Zeit der Not. Hannover und Frankfurt/M.: Norddeutsche Verlagsanstalt Goedel 1957. 28 S.

Haas, Willy, Bert Brecht. Berlin: Collo=quium Verlag (1958). 92 S. (= Köpfe des 20. Jahrhunderts 7.)

Johann, Ernst, Georg Büchner in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Den dokumentarischen und biblio=graphischen Anhang bearbeitete Paul Raabe. (Hamburg): Rowohlt (1958). 173 S. Ill. (= rowohlts monogra=phien 18.)

Hauert, Roger (und) *Eugenio Gara,* Maria Callas. Deutsch von A(rnold) H(einz) Eichmann. Frankfurt/Main: Lippert 1958. 30 S. Ill.

Thody, Philip, Albert Camus, a study of his work. London: H. Hamilton, 1957. 155 S. Ill.

Robinson, Francis, Caruso: his life in pictures; with Caruso discography by John Secrist. London: Thames & Hud=son (1958). 160 S. Ill.

Chevalier, (Maurice), Ma route et mes chansons. 7. Artisan de France. Paris: R. Julliard. 1957. 223 S.

Chevalier, (Maurice), Ma route et mes chansons, 1900—1950. Verviers: Gérard et Cie 1958. 216 S. Ill.

Trewin, John Courtenay, Alec Clunes: an illustrated study of his work, with a list of his appearances on stage and screen. London: Rockliff (1958). 134 S. Ill. (= Theatre World Monographys — no. 12.)

Simon, Karl Günther, Jean Cocteau oder Die Poesie im Film. (Berlin=Zeh=lendorf): Rembrandt=Verlag (1958). 59 S. Ill. (= Rembrandt=Reihe Bühne und Film. Bd. 8.)

Stubenrauch, Herbert, Wolfgang Heri=bert von Dalberg. Lebensskizze und Lebenszeugnisse. Ein Versuch. Sonder=ausgabe zum 150. Todestag von Wolf=gang Heribert von Dalberg. Hrsg.: Nationaltheater Mannheim. (Mann=heim: Südwest=Werbung 1956.) 66 S. Ill. (= Nationaltheater Mannheim. Bühnenblätter für die Spielzeit 1956/57. Sonderausgabe.)

Cherpin, (Jean), Daumier et le théâtre. Paris: L'Arche 1958. 61 S. Ill. (= Bibl. du T.N.P. 2.)

Vallas, (Léon), Claude Debussy et son temps. Paris: A. Michel 1958. 445 S. Ill.

Orban, Gabor und *Siegfried Enkelmann;* Gisela Deege. Fotos von S(iegfried) Enkelmann. Berlin: Rembrandt=Verlag (1957). 61 S. Ill. (= Rembrandt=Reihe Bühne und Film. Bd. 5.)

Denham, Reginald (Rex Judd), Stars in my hair; being certain indiscret me=moirs. New York: Crown books. Lon=don: Laurie 1958. 256 S. Ill.

Piana, Theo, Lodernde Flamme. Aufstieg und Untergang des Schauspielers Lud=wig Devrient. Berlin: Verlag Das Neue Berlin 1957. 272 S. Ill.

Babel, Irena, Maria Duleba. War=szawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy 1957. 73 S. Ill.

Durieux, Tilla, Eine Tür steht offen. Erinnerungen. Berlin=Grunewald: Non Stop=Bücherei (1958). 175 S.

Eckersberg, Else, Diese volle Zeit... Zwei vom Theater. Frankfurt/M: Scheff=ler (1958). 324 S. Ill.

Braybrooke, Neville (ed), T. S. Eliot; a symposium for his seventieth birthday. New York: Farrar, Straus & Cuhady (1958). 221 S.

Ziegler H(ans) S(everus), Vom Schaffen deutscher Dichter der neueren Zeit. Literaturgeschichtliche Beiträge in 6 Heften. H. 1. Der Dramatiker Otto Erler. Weg und Werk. Zeven: Verlag der Forschungsfragen unserer Zeit (1957). 52 S.

Murray, Gilbert, Euripides und seine Zeit. (Übersetzt von Gertrud und Erich Bayer.) Darmstadt: Gentner (1958). 147 S.

Zimmerli, Walter, Leo Fall. Meister der Wiener Operette. Eine Studie. Zürich: Schweizer Musiker=Revue (1957). 40 S.

Frank, Elizabeth, Margot Fonteyn. London: Chatto & Windus 1958. 119 S. Ill.

Stäuble, Eduard, Max Frisch. Ein Schweizer Dichter der Gegenwart. Versuch einer Gesamtdarstellung seines Werkes. Amriswil: Bodensee-Verlag (1957). 142 S.

Oman, Carola (Mary Anima), David Garrick. London: Hodder & Stoughton (1958). 20, 427 S. Ill.

Guest, Ivor (Forbes), Adeline Genée; a lifetime of ballet under six reigns; based on the personal reminiscences of Dame Adeline Genée-Isitt, D.B.E. London: Black 1958. 11, 15, 207 S. Ill.

Saunders, Edith, Napoleon and Mademoiselle George (= Weymer, Marg. Josephine.) London: Longmans, Green 1958. 9, 248 S. Ill.

Pearson, Hesketh, Gilbert; his life and strife. New York: Harper (1957). 276 S. Ill.

Inskip, Donald, Jean Giraudoux; the making of a dramatist. New York: Oxford 1958. 207 S.

Seitler, Heino, Der Clown Carl Godlewski. Eine circusgeschichtl. Studie. Linz: Union des historiens du cirque 1957. 17 Bl.

Goldschmit-Jentner, Rudolf K(arl), Goethe. Eine Bildbiographie. (München: Kindler 1958.) 151 S. Ill. (= Kindlers klassische Bildbiographien.)

Reisinger, Ernst, Goethe. Eine Einführung in Goethes Leben und Werke. 3., neubearbeitete Auflage. München: Hueber 1958. 240 S. Ill.

Leiste, Hans Walter, Gogol und Molière. Nürnberg: Carl 1958. 62 S. (= Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft. Bd. 2.)

Carmine, Eleonore, Der kulturelle Hintergrund in Goldonis Werken. Kritik der Gesellschaft und Charakteristik der einzelnen Personen. Wien 1958. Diss. 275 Bl.

Dazzi, M., Carlo Goldoni e la sua poetica sociale. Torina: Einaudi 1957. 212 S.

Graf, Max, Jede Stunde war erfüllt. Ein halbes Jahrhundert Musik- und Theaterleben. Wien, Frankfurt: Forum-Verlag (1957), 288 S.

Luft, Friedrich, Gustaf Gründgens. Berlin (—Zehlendorf): Rembrandt-Verlag (1958). 63 S. Ill. (= Rembrandt-Reihe Bühne und Film. Bd. 3.)

Gryzmala-Siedlecki, Adam, Swiat aktorski moich czasów. Warszawa: Panstwowy Instytut Wydawniczy 1957. 688 S. Ill.

Carl Hauptmann, Ein schlesischer Dichter. Zur 100. Wiederkehr seines Geburtstages 11. Mai 1858/1958. Zusammengestellt von Thomas Duglor. Mitarbeiter: Waldemar von Grumbkow. (Troisdorf: Wegweiserverlag) 1958. 83 S. Ill. (= Schriftenreihe für die Ost-West-Begegnung. Kulturh. 32.)

Behl, C(arl) F(riedrich) W(ilhelm) und *Felix A(lfred) Voigt,* Chronik von Gerhart Hauptmanns Leben und Schaffen. Bis zum Tode Gerhart Hauptmanns fortgeführte vollständige Neufassung der Chronik von 1942. München: Bergstadtverlag Korn (1957). 139 S. Ill.

Rohmer, Rolf (und) *Alexander Münch,* Gerhart Hauptmann. Sein Leben in Bildern. Text von Rolf Rohmer, Bildteil von Alexander Münch. Leipzig: Verlag Enzyklopädie 1958. 48 S. Ill.

Hebbel, Friedrich, Der Mensch und der Dichter in Selbstzeugnissen. Hrsg. von Gerhard Helbig. Leipzig: VEB Koehler & Amelang (1958). 248 S.

Walker, Katherine Sarley, Robert Helpmann. New York: Macmillan (1958). 126 S. Ill. (= Theatre world monograph no. 9.)

Funk, Eva, E. T. A. Hoffmann und das Theater. Wien 1955. 123 Bl. Diss.

Alewyn, Richard, Über Hugo von Hofmannsthal. Beiträge. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (1958.) 170 S. (Kleine Vandenhoeck-Reihe Sonderband 57.)

Ionesco, Eugène, Albert Schulze Vellinghausen und Gustav Rudolf Sellner: Das Abenteuer Ionesco. Beiträge zum Theater von heute. Zürich: Stauffacher (1958). 79 S.

Swinson, Cyril (William), Rowena Jackson and Philip Chatfield. London: Black 1958. 32 S. Ill.

Singer, Kurt Deutsch, The Danny Kaye story. New York: Nelson books 1958. 248 S.

Keats, John, The letters of John Keats 1814—1821; ed. by Hyder Edward Rollins. Cambridge; Mass.: Harvard 1958. 464 S., 453 S. Ill.

Kitt, Eartha, Thursday's child. London: Landsborough Publications 1958. 192 S. Ill. (= Four square books 16.)

Koch, Friedrich, Heinrich von Kleist. Bewußtsein und Wirklichkeit. Stuttgart: Metzler 1958. 364 S.

Betz, Rudolf und *Walter Panofsky*, Knappertsbusch. Vorwort Wieland Wagner. Ingolstadt: Donau-Kurier (1958). 59 S. Ill.

Krauß, Werner, Das Schauspiel meines Lebens. Einem Freund erzählt. Eingeleitet von Carl Zuckmayer. Hrsg. von Hans Weigel. Stuttgart: Goverts (1958). 258 S. Ill.

Pirchan, Emil, Das Kreutzberg-Buch. (Neuauflage) Stuttgart, Wien, Zürich: Frick (1956) 85 S. Ill.

Colin, Paul, La Croûte. Souvenirs. Paris: La Table Ronde, 1957. 156 S. Ill.

Dudley, Ernest, The gilded Lily: the life and loves of the fabulous Lillie Langtry. London: Odhams 1958. 224 S. Ill.

Laube, Heinrich, Der Theatercaesar. Eingeleitet und ausgewählt von Rudolf Holzer. Graz und Wien: Stiasny, 1958. 127 S. (= Das Österr. Wort 18)

Laye, Evelyn, Boo, to my friends. London: Hurst & Blackett 1958. 180 S. Ill.

Lee, Gypsy Rose, La regina del nudo. Trad. A. Pellegrine. Milano: L. Longanesi e C. 360 S. Ill.

Peteani, Marie von, 1948, 24. Oktober 1958. Franz Lehár zum Gedenken. (Wien: Glockenverl. 1958) 13 Bl. Ill.

(Wanner, Paul), Lessing. Bilder aus seinem Leben. (Text, Aufbau der Bilderfolge und Text der Erläuterungen: Philipp Harden-Rauch. Hrsg. v. d. Landesanstalt für Erziehung und Unterricht Stuttgart. Unter besonderer Mitwirkung des Lessing-Museums Kamenz (Sachsen) (Stuttgart: Schreiber 1958.) 64 S. (= Schreibers Bildbiographien.)

Barea, Arturo, Lorca; the poet and his people; tr. from the Spanish by Ilsa Barea. New York: Grove Press (1958) 191 S.

Herment, (Raymond), Charlotte Lysée... Dans l'ombre du grand Sacha, sa première femme. Paris: R. Solar 1958. 190 S.

Walter, Bruno, Gustav Mahler; tr. from the German supervised by Lotte Walter Lindt. New York: Knopf 1958. 197 S.

Vegliani, Franco, Malaparte. Deutsch von Hellmut Ludwig. (Karlsruhe): Stahlberg (1958). 208 S.

McKee, Kenneth Newton, The theater of Marivaux; with an appreciation by Jean-Louis Barrault. New York: Univ. Press (1958). 293 S. Ill.

Fisher, Hugh, (i. e. Cyril William Swinson), Alicia Markova. 2nd ed. London: Black 1958. 32 S. Ill.

Lawson, Joan, William Somerset Maugham, the magician; together with a fragment of autobiography. New York: Pocket Books (1957). 209 S.

Emich, Isolde, Max Mell. Der Dichter und sein Werk. Versuch einer Deutung. (Wien): Amandus-Verlag (1957). 81 S.

Barker, Richard Hindry, Thomas Middleton. New York: Columbia Univ. Press 1958. 224 S.

Mixia, Eraldo, Trent'anni a teatro con Salvi Randone. Roma: L. Spina 1957. 225 S. Ill.

Fernandez, Ramon, Molière; the man seen through the plays; from the French by Wilson Follett. New York: Hill & Wang (1958). 212 S.

Thoorens, Leon, La vie passionée de Molière. Paris: L'Inter 1958 (Coll. Vies Passionées)

Nicollier, Jena, René Morax, poète de la scène. Théâtre du Jorat et plateaux romands. (Fribourg): Ed. du Panorama (1958) 157 S. Ill. (= Figures romandes 1.)

Buchner, Alexander (u. a.), Mozart und Prag. (Deutsch von Marie Vanickova). (Prag): Artia (1957). 17 S. Ill.

Duhamel (Georges) et *Duhamel (Antoine),* La Vie de W.-A. Mozart racontée aux enfants. Illustrations de Catherine Le Couey. Paris: Petit ménestrel 1956. 15 S. Ill.

Kolb, (Annette), Mozart. Suivi de: Witold (Jean): Guide de l'oeuvre mozartienne. Pref. de Jean Giraudoux. Paris: Club de Editeurs 1958. 400 S. Ill.

Mozart, Nannerl (Maria Anna), Tagebuchblätter. Mit Eintragungen ihres Bruders Wolfgang Amadeus. Vorgelegt und bearbeitet im Auftrag der Internationalen Stiftung Mozarteum von Walter Hummel. Salzburg, Stuttgart: Verlag „Das Bergland-Buch" (1958). 135 S. Ill. (= Buchreihe des Kulturamtes der Stadt Salzburg.)

Müller-Blattau, Joseph, Mozart. Leben, Briefe, Werke. Königstein im Taunus: Langewiesche (1957). 63 S. Ill. (= Langewiesche-Bücherei.)

Paumgartner, Bernhard, Mozart. (5. Auflage) (Zürich, Freiburg i. Br.): Atlantis-Verlag (1958). 556 S. Ill.

Müller, Johann Heinrich Friedrich, Theatererinnerungen eines alten Burgschauspielers. Hrsg. von Richard Daunicht. Berlin: Henschel 1958. 231 S.

Kai Munk og Folketeatret, Breve fra Kai Munk til Thorvald Larsen. Copenhagen: Nordisk Forlag 1959. 69 S.

Reiss, Françoise, Nijinsky ou La grâce. Paris: Plon (1957). 2 vol. 16, 167 und 119 S. Ill.

Decaux, A., Offenbach. Roi du Second Empire. Paris: 1958. Ill.

Boulton, Agnes, Part of a long story: Eugene O'Neill as a young man in love. London: P. Davies, New York: Doubleday 1958. 303 S.

Falk, Doris V., Eugene O'Neill and the tragic tension; an interpretive study of the plays. New Brunswick, New York: Rutgers Univ. Press 1958. 211 S.

Reis, Kurt, Paganini. Storia romanzata in base a fonti e memorie dell'epoca. Traduzione (dal tedesco) di Carla Frenguelli Apollonio. Milano: A. Vallardi 1956. 311 S.

Weno, Joachim, Lilli Palmer. Berlin: Rembrandt-Verlag (1957). 63 S. Ill. (= Rembrandt-Reihe Bühne und Film. Bd. 4.)

May, Helen, The swan; the story of Anna Pavlova; illustrated by Paggy Fortnum. Edingburgh: Nelson (1958). (4), 84 S. Ill. (= Picture biographies series.)

Petipa, (Alphonse Victor) Marius, Russian ballet master; the memoirs edited by Lillian Moore, transladet by Helen Whittaker. London: Black 1958. 16, 104 S. Ill.

Pinza, Ezio and *Magidoff, Robert,* Ezio Pinza; an autobiography. New York: Rinehart (1958). 318 S. Ill.

Frank André, Georges Pitoeff. Paris 1958. 160 S. Ill. (Coll. „Le Theatre et les jour".)

Prampolini, Enrico, Enrico Prampolini. (A cura) di Pierre Courthion. Roma: Ed. De Luca 1957. 32 S. Ill.

Carner, Mosco, Puccini; a critical biography. London: Duckworth 1958. 14, 500 S. Ill.

Greenfield, Edward, Puccini, Keeper of the Seal. London: Arrow Books 1958. 256 S. Ill.

Sartori, Claudio, Puccini. Milano; Nuova Accademia editr. 1958. 404 S. Ill. (= Le vite dei musicisti. Collezione diretta da G. Confalonieri.)

Will Quadflieg, (Text von) Will Quadflieg (und) René Drommert. Fotografien: Eduard Möller (u. a.) Hamburg-Volksdorf: Hoeppner (1957). 27 Bl. Ill.

Geßler, Elisabeth, Rachel und das Echo ihrer Gastspielreisen in Europa. Wien 1958. Diss. 219 Bl.

Hadamowsky, Franz, Raimund-Gedenkstätte, Gaaden, N. Ö. (Wien: Raimund-Gesellschaft 1957) 2 Bl.

Kellermann, Heinz H(elmut) und *S(iegfried) Enkelmann,* Gert Reinholm. Mit Fotos von S(iegfried) Enkelmann. Berlin: Rembrandt-Verlag (1957). (= Rembrandt-Reihe Bühne und Film. Bd. 6.)

Hurst, Peter Geoffrey, The age of Jean de Reszke: forty years of opera, 1874—1914; with a foreword by Lady Hamilton Harty (Agnes Nicholls). London: C. Johnson 1958. 256 S. Ill.

Hobson, Harold, Ralph Richardson: an illustrated study of Sir Ralph's work, with a list of his appearances on stage and screen. London: Rockliff 1958. 98 S. Ill. (= Theatre World-Monographs no. 11.)

Perthes, Dorothee, Rotraut Richter, die Unvergessene. Bildnis der jungen Schauspielerin. Berlin: Hoffmann (1957) 142 S. Ill.

Seton, Marie, Paul Robeson; with a foreword by Sir Arthur Bryant. London: Dobson 1958. 254 S. Ill.

Steiner, Liselotte, Johanna Sacco. Eine Monographie. Wien 1957. Diss. 114 Bl.

Schaljapin, Fjodor Iwanowitsch, Lied meiner Jugend. (Aus dem Russischen übertragen von Ruth Elisabeth Riedt.) Mit einem Nachwort von Grigori Schneerson. Berlin: Henschel 1958. 233 S.

Burschell, Friedrich, Friedrich Schiller in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. (Den dokumentarischen und bibliographischen Anhang bearbeitete Paul Raabe) (Hamburg): Rowohlt (1958). 173 S. Ill. (= rowohlts monographien. 14.)

Mainland, W. F., Schiller and the changing past. London: Heinemann, 1957. 12, 207 S.

Piana, Theo, Friedrich Schiller. Bildurkunden zu seinem Leben und Schaffen. (Weimar): Volksverlag, Weimar 1957. 210 S. Ill.

Nemeth, Carl, Franz Schmidt. Ein Meister nach Brahms und Bruckner. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verlag (1957). 291 S. Ill.

Schnitzler, Arthur (und) Otto Brahm, Der Briefwechsel Arthur Schnitzler — Otto Brahm. Hrsg. und eingeleitet von Oskar Seidlin. Nachtrag. Unveröffentliche Briefe Schnitzlers an Brahm. (Bearbeitung) von Heinrich Schnitzler. Berlin: Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte 1958. 12 S. (Aus: Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte. H. 16.)

Hauert, Roger, Gavoty Bernard, Elisabeth Schwarzkopf. Genève: Kister 1957. 31 S. Ill.

Bullough, Geoffrey (ed.), Narrative and dramatic sources of Shakespeare. Vol. 2. The comedies, 1597—1603. New York: Columbia Univ. Press (1958). 557 S.

Chambers, Sir Edmund Kerchever, Shakespeare: a survey. New York: Hill & Wang (1958). 335 S.

Harrison, George Bagshawe, Shakespeare at work 1592—1603; new preface by the author. Ann Arbor: Univ. of Michigan Press (1958). 325 S.

Macintosh, Joan, An introduction to Shakespeare. Madras (etc.) London: Macmillan 1957. 144 S. Ill.

Potts, Abbie Findlay, Shakespeare and the faerie queen. Ithaca, New York: Cornell Univ. Press (1958). 281 S.

Schomerus, Hans, Shakespeare. Stuttgart: Kreuz-Verlag (1958). 59 S.

The *six loves* of „Shake-Speare". New York: Pageant Press (1958). 126 S. Ill.

Wadsworth, Frank Whittemore, The poacher from Stratford; a partial account of the controversy over the authorship of Shakespeare's plays. Berkeley: Univ. of Cal. Press 1958. 188 S. Ill.

Kaye, Julian B., Bernard Shaw and the nineteenth-century tradition. Norman: Univ. of Oklahoma Press (1955, 1958) 237 S.

(Shaw, George Bernard), Shaw on theatre; ed. by E. J. West. New York: Hill & Wang (1958). 317 S.

Silvester, Victor, Dancing is my life: an autobiography. London: Heinemann 1958. (6), 230 S. Ill.

Slezak, Leo, Mein Lebensmärchen. Ungekürzte Ausgabe. (Frankfurt a. M. und Hamburg): Fischer Bücherei (1958). 162 S. (= Fischer Bücherei. 214.)

Spohr, Louis, Briefwechsel mit seiner Frau Dorette. Hrsg. von Folker Göthel. Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag 1957. 104 S. Ill.

Kissner, Susanne, Gottlieb Stephanie, der Jüngere. Schauspieler, Dramaturg und Dramatiker. Wien 1957. Diss. 218 Bl.

Witeschnik, Alexander, Die Dynastie Strauß. Wien: Berglandverlag (1958). 52 S. Ill. (= Österr.-Reihe 54.)

Kuringer, Paul, Johann Strauß. Haarlem; J. H. Gottmer. 240 Bl. Ill. (Gottmer-muziek-pockets.)

Kirchmeyer, Helmut, Igor Strawinsky, Zeitgeschichte im Persönlichkeitsbild. Grundlagen und Voraussetzungen zur modernen Konstruktionstechnik. Regensburg: Bosse (1958.) 16, 792 S. Ill. (= Kölner Beiträge zur Musikforschung. Bd. 10.)

Stravinsky, Igor, Igor Stravinsky; an autobiography. New York: M. & J. Steuer 1958. 176 S. Ill.

Vlad Roman, Strawinsky. Torino: G. Einaudi 1958. 253 S. (10) (= Saggi, 231.)

Della Corte, Andrea, Toscanini visto da un critico. Torino: I.L.T.E. 1958. 513 S. Ill. (= Biblioteca storica della ILTE.)

Giussani, Camillo, Commemorazione di Arturo Toscanini nel primo anniversario della scomparsa. Ridotto del Teatro alla Scala. 16 gennaio 1958. Milano: Ediz. della Scala 1958. 30 S. Ill.

Lezuo-Pandolfi, Amina, Toscanini, ein Leben für die Musik. (Übersetzt Margot Frey) Schallplattenverzeichnis im Anhang. Zürich, Wien, Lörrach: Apollo-Verlag (1957). 80 S. Ill.

Casavola, Franco, Tommaso Traetta di Bitonto. 1727—1779. La vita e le opere con una premessa di Pier Fausto Palumbo. Bari: Ed. Soc. di storia patria per la Puglia 1957. (2), 137 S.

Tcherkassov, N., Notes d'un acteur soviétique. Paris: Lib. du Globe 1957. 284 S. Ill.

Willans, Geoffrey, Peter Ustinov. (Hollywood-by-the-Sea.) (Florida Transatlantic Arts 1958). 180 S. Ill.

Hausenstein, Wilhelm, Die Masken des Komikers Karl Valentin. (Freiburg i. Br.: Herder 1958.) 92 S. Ill. (Herder-Bücherei. Bd. 22.)

Wolter, Karl Kurt, Karl Valentin — privat. Im letzten Jahrzehnt seines Lebens beobachtet. Mit einer Einleitung von Liesl Karlstadt. (München, Köln): Olzog (1958). 19 S. Ill.

Petit, (Pierre), Verdi. Paris: Edit. du Seuil 1958. 192 S. (= Coll. Microcosme, serie „Solfèges".)

Gregor, Martin, Wagner und kein Ende. Richard Wagner im Spiegel von Thomas Manns Prosawerk. Eine Studie. Bayreuth: Edition Musica (1958). 70 S.

Jacob, Walter P., Richard Wagner. Leben und Werk. Hamburg: Sikorski (1958). 86 S. Ill. (= Kleine Musikbücherei. Bd. 12.)

Pfeiffer, Herbert, Paul Wegener. Berlin: Rembrandt-Verlag (1957). 62 S. Ill. (= Rembrandt-Reihe Bühne und Film. Bd. 1.)

Werfel, Alma Mahler — (Alma Maria Schindler, Mrs. Franz V. Werfel) and Ashton, E. B., preud (i. e. Ernst Basch), And the bridge is love. New York: Harcourt (1958). 312 S. Ill.

Paetsch, Alfred W., Curt Westermann. Ein Schauspielerleben. Darmstadt: (Roether) 1958. 54 S. Ill.

Wildenhain, Bernhard, Schauspieler sein ... Die Erinnerungen Bernhard Wildenhains, herausgegeben und bearbeitet von Ferdinand und Käte May. Berlin: Henschel 1958. 162 S. Ill.

Thiem, Willy H(einrich), Tennessee Williams. (Düsseldorf: Schauspielhaus (1956). 152 S. Ill. (= Buchreihe des Düsseldorfer Schauspielhauses. 1.)

Grisson, Alexandra Carola, Ermanno Wolf-Ferrari. Zürich, Leipzig, Wien: Amalthea-Verlag (1958). 166 S. Ill.

Ellmann, Richard, Yeats; the man and the mask. New York: Dutton 1958. 339 S. (Dutton everyman paperback.)

5. WIRTSCHAFT, LEITUNG

Young, John Wray, Directing the play; from selection to opening night. New York: Harper (1958). 185 S.

6. BAU, BÜHNENTECHNIK, BÜHNENBILD

Aloi, R., Architetture per lo spettacolo. Milano: Hoepli 1958. 64, 504 S. Ill.

Bandelloni, Enzo, L'acustica nei teatri all'aperto. Considerazioni e progettazione. Padova: C.E.D.A.M. 1958. 40 S. Ill.

Boll, (André), La Décoration théâtrale. Paris: Libr. Théâtrale Edit. Billaudot (1958).

Bowman, Wayne, Modern theatre lighting; il. by Jean Bowman. New York: Harper (1957). 243 S. Ill.

Corry, Percy, Lighting the stage. London: Pitman 1958. 14, 157 S. Ill.

Corry, Percy, Lighting the stage; foreword by Tyrone Guthrie. New York: Pitman (1958). 271 S. (= Theatre and stage series.)

Jouve, Pierre Jean, Cassandre, A(dolphe) M(ouron), Décor de Don Juan. Essai de P.J.J. avec illustration par les décors et costumes de A.M.C.: pour le Don Giovanni de W. A. Mozart. (Le théâtre en plein air du Festival international de musique d'Aix-en Provence.) Genève: Kister 1957. 113 S. Ill.

Langlois, (Rose-Marie), L'Opéra de Versailles (Préface par André Japy.) Paris: P. Horay 1958. 157 S. Ill.

MacCandless, Stanley, A method of lighting the stage. 4th rev. ed. New York: Theatre Arts Books 1958. 143 S. Ill.

Japy, M. André, L'Opéra Royal de Versailles. Versailles: Comité National pour la sauvegarde du château de Versailles (1958). 136 S.

Scenografi professionisti italiani. 1957. IV Mostra annuale di Scenografia, bozzetti e figurini. Con la partecipazione dei gruppi regionali della Lombardia, del Veneto, della Toscana, del Lazio e della Campania. Milano, 29 settembre — 6 ottobre 1957. Teatro alla Scala (associazione nazionale scenografi professionisti. Firenze.) Firenze: Tip. Giovacchini 1957. 16 S. Ill.

Sonrel, (Pierre), Traité de scénographie. Paris: Libr. Théâtrale. Edit. Billaudot. 1958. 304 S.

Wickham, G., Early English Stages. London 1958. Ill.

Williams, Rollo Gillespie, The technique of stage lighting. New York: Pitman (1958). 214 S. Ill.

Znamenacek, Wolfgang, Kulissen, Bühne und Bild. Fotos von Hildegard Steinmetz (u. a.). Augsburg: Verlag Die Brigg (1957). 62 Bl. Ill.

7. REGIE, INSZENIERUNG

Brecht, Bertolt, Mutter Courage und ihre Kinder. Text. Aufführung. Anmerkungen. (Berlin: Henschel 1958.) (= Modellbücherei des Berliner Ensemble. 3.)

Brecht, Bertolt, Aufbau einer Rolle—Galilei. Berlin: Henschel 1958. 208 S. Ill. (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie der Künste.)

Brecht, Bertolt, Aufbau einer Rolle=Galilei. Berlin: Henschel 1958. 208 S. Ill. (Veröffentlichungen der Deutschen Akademie der Künste.)

Chalaupka, Christine, Franz Dingelstedt als Regisseur. Von der szenischen Stimmungsmalerei zum Gesamtkunstwerk. Wien 1957. Diss. 269, 30 Bl. Ill.

Clarke, Mary, Shakespeare at the Old Vic. New York: Macmillan (1957). 140 S. Ill.

Entretiens d'Arras. 15—18 juin 1956. La mise en scène des œuvres du passé; études réunies et présentées par Jean Jacquot et André Veinstein. Paris: Editions du Centre national de la recherche scientifique 1957. 308 S. Ill.

Green, Michael, Stage noises and effects; foreword by Sir Donald Wolfit, preface by Bernard Miles. London: Jenkins 1958. 94 S. Ill. (= Practical stage handbooks, edited by Harold Downs.)

Gregor, Joseph, Die Theaterregie in der Welt unseres Jahrhunderts. Große Regisseure der modernen Bühne. (Wien: Austria=Edition 1958.) 254 S. (= Schriftenreihe der Österreichischen Unesco=Kommission 17.)

Komödiantisches Theater. Fritz Wisten und sein Ensemble. Hrsg. von Heinrich Goertz und Roman Weyl. Berlin: Henschel 1957. 278 S. Ill.

Poel, William, William Poel's promptbook of "Fratricide punished"; edited with an introduction by J. Isaacs. London: Society for Theatre Research 1956. 20, 35 S. (= Society for Theatre Research. Pamphlets — no. 5.)

Stanislavski produces Othello. Trad. by Helen Nowak. New York: Theatre Arts Books 1958. 244 S.

Theaterarbeit. 6 Aufführungen des Berliner Ensembles. Red.: Ruth Berlau (u. a.). Hrsg.: Berliner Ensemble, Helene Weigel. Düsseldorf: Progress=Verlag Fladung (1957). 434 S. Ill.

8. DRAMA, DRAMATURGIE

Bänninger, Verena; Goethes Natürliche Tochter. Bühnenstil und Gehalt. (Zürich und Freiburg i. Br.): Atlantis=Verlag (1957). 130 S. (= Züricher Beiträge zur deutschen Literatur= und Geistesgeschichte. Nr. 12.)

Bastien, (Jacques), L'Oeuvre dramatique de Paul Claudel. (Reims): Auteur 1958. 266 S.

Beaumont, (Ernest), Le Sens de l'amour dans le théâtre de Claudel. Le thème de Béatrice Coll. "Thèmes et Mythes" Nr. 6. (14/19) Lettres modernes. Paris: M. J. Minard (1958). 160 S.

Bernbaum, Ernest, The drama of sensibility; a sketch of the history of English sentimental comedy and domestic tragedy, 1696—1780 (reprint.). Gloucester, Mass.: Peter Smith 1958. 288 S.

Brinkmann, Karl, Erläuterungen zu Gerhart Hauptmanns Fuhrmann Henschel. Neu bearbeitete 2. Auflage, Hollfeld, Oberfr.: Bange (1958). 59 S. (= Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern 244.)

Brinkmann, Karl, Erläuterungen zu Grillparzers Sappho. Neu bearbeitete 5. Auflage. Hollfeld, Oberfr.: Bange (1958). 80 S. (= Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern. Bd. 52.)

Brinkmann, Karl, Erläuterungen zu Shakespeares Julius Caesar. Neu bearbeitet. 9. Auflage. Hollfeld, Oberfr.: Bange (1958). 80 S. (= Wilhelm Königs Erläuterungen zu den Klassikern. Bd. 27.)

Buchwald, Reinhold, Führer durch Goethes Faustdichtung. Erklärung des Werkes und Geschichte seiner Entstehung. (Weimar): Volksverlag Weimar 1957. 15, 408 S.

Busfield, Roger M. jr., The playwright's art; stage, radio, television, motion pictures. New York: Harper (1958). 271 S.

Dabatschek, Heinz (Rudolf), Hugo von Hofmannsthal als Dramatiker. Wien 1957. Diss. 335 Bl.

Dahinten, Gisela, Die Geisterszene in der Tragödie von Shakespeare. Zur Seneca-Nachfolge im englischen und lateinischen Drama des Elisabethianismus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1958. 193 S. (= Palaestra. Bd. 225.)

Fraenkel, Eduard, Der Agamemnon des Aeschylus. Ein Vortrag. Zürich, Stuttgart: Artemis-Verlag (1957). 38 S.

Gouhier, Henri, L'Oeuvre théâtrale. Paris: Flammarion 1958. 219 S. (= Bibliothèque d'ésthetique).

Grivelet, Michel, Thomas Heywood et le drame domestique élisabethain. Paris: Didier 1957. 408 S. (= Etudes Anglaises.)

Grossvogel, David I., The self-conscious stage in modern French drama. New York: Columbia Univ. Press 1958. 378 S.

Jasinski, René, Vers le vrai Racine. Paris: Armand Colin 1958. 490 und 562 S.

Jones, Robert Edmond, The Theatre. Middletown: Connecticut Wesleyan Univ. Press (1957). 196 S. Ill.

Kerr, Walter, Pieces at eight. London: Reinhardt 1958. (7) 244 S.

Kirkwood, G. M., A study of Sophoclean Drama. Ithaca, New York: Cornell Univ. Press (1958). 317 S. (Cornell studies in classical philology 31.)

Lesky, Albin, Die griechische Tragödie. Zweite, neugestaltete und erweiterte Auflage. Stuttgart: Kröner (1958). 285 S. Ill. (= Kröners Taschenausgabe. Bd. 143.)

Leuschner-Meschke, Waltraut, Das unvollendete dramatische Lebenswerk eines Epikers. Otto Ludwigs dichterische Gestaltungen und Gestaltungsabsichten des Agnes-Bernauer-Stoffes. Berlin: Akademie-Verlag 1958. 104 S. (= Veröffentlichungen des Institutes für deutsche Sprache und Literatur. 10.)

Lucas, Frank, Cahiers Techniques: Eléments d'art dramatique. Anvers: de Sikkel, 1957. 64 S. Ill.

Luserke, Martin, Pan — Apollon — Prospero. Ein Mittsommernachtstraum, die Wintersage und der Sturm. Zur Dramaturgie von Shakespeare-Spielen. Hamburg: Christians 1957. 224 S.

Mann, O., Poetik der Tragödie. Bern: Gerold 1958. 344 S.

Mayr, Hans, Die Estherdramen, ihre dramaturgische Entwicklung und Bühnengeschichte von der Renaissance bis zur Gegenwart. Wien 1955. Diss. 298 Bl.

Melchinger, Siegfried, Drama zwischen Shaw und Brecht. Ein Leitfaden durch das zeitgenössische Schauspiel. (2. Auflage.) Bremen: Schünemann (1957). 312 S.

Nelson, Robert J., Play within a play; the dramatist's conception of his art: Shakespeare to Anouilh. New Haven, Conn.: Yale 1958. 195 S. (= Yale romanic studies, 2nd ser. 5.)

Paratore, E., Il teatro di Plauto e di Terenzio. Parte I. Roma: Ateneo 1958. 56 S.

Parker, A. A., The approach to Spanish drama of the golden age. London: Hispanic and Luso-Brazilian Councils. 2/6. 1957. 27 S. (= Diamante Series 6.)

Pendleton, Ralph (ed.), The theatre of Robert Edmond Jones; chronology by Ralph Pendleton. Middletown, Conn.: Wesleyan Univ. Press (1958). 209 S. Ill.

Pollatschek, Walther, Das Bühnenwerk Friedrich Wolfs. Ein Spiegel der Geschichte des Volkes. Unter Mitwirkung von Otto Lang und Manfred Nössig. Berlin: Henschel 1958. 466 S. Ill.

Poulaille, H., Corneille sous le masque de Molière. Paris: Grasset 1957.

Priestley, John Boynton (Peter Goldsmith, pseud.), The art of the dramatist: a lecture together with appendices and discoursive notes. Boston: The Writer (1958). 91. S.

Saul, George Brandon, Prolegomena to the study of Yeat's plays. Phil. Univ. of Pennsylvania Press (1958). 106 S. Ill.

Schlüter, Kurt, Shakespeares dramatische Erzählkunst. Heidelberg: Quelle &

Meyer 1958. 154 S. (= Schriftenreihe der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft. N. F. Bd. 7.)

Simos, J., Social growth through play productions. New York: Association Press 1957. 13, 192 S.

Spurgeon, Caroline Frances Eleanor, Shakespeare's imagery and what it tells us. Boston: Beacon Press (1958). 423 S.

Stiglitz, Raimund, Das dramatische Werk Georg Hirschfelds. Wien 1955, 10, 209, 13 Bl. Diss.

Thomson, George, Aischylos und Athen. Eine Untersuchung der gesellschaftlichen Ursprünge des Dramas. Die deutsche Übersetzung aus dem Englischen wurde bearbeitet von Hans-Georg Heidenreich. Berlin: Henschel 1957. 515 S. Ill.

Tillyard, E. M. W., The nature of comedy and Shakespeare. New York: Oxford pap. 1958. 16 S.

Trewin, J. C. (ed.), Plays of the year. New York: F. Ungar 1957. 448 S.

Vittorini, Domenico, The drama of Luigi Pirandello; foreword by Luigi Pirandello. New York: Dover Pubns (1958). 404 S.

Weber, Albrecht, Wege zu Goethes „Faust". Frankfurt a. M., Berlin, Bonn: Diesterweg (1958). 248 S.

Wertheim, Ursula, Schillers „Fiesko" und „Don Carlos". Zu Problemen des historischen Stoffes. Weimar: Arion-Verlag.

Wiese, Benno von, Die deutsche Tragödie von Lessing bis Hebbel. 4. Auflage. Hamburg: Hoffmann und Campe (1958). 17, 712 S.

9. DARSTELLER UND DARSTELLUNGSKUNST, KOSTÜM UND MASKE

Chesnais, Pierre, L'acteur. Paris: Libres Techniques 1957. 318 S.

Herman, Lewis and *Shalett, Marguerite*, Foreign dialects; a manual for actors, directors and writers. New York: Theatre Arts Books 1958. 415 S.

Lawson, Joan, Mime the theory and practice of expressive gesture with a description of its historical development; il. by Peter Revitt. New York: Pitman (1958). 183 S. Ill.

Loitold, Elfriede, Untersuchungen zur Spieltechnik der Plautinischen Komödie. Wien 1956. Diss. 244 Bl.

Marek, Hans Georg, Der Schauspieler im Lichte der Soziologie 1—3. Wien: Notring der Wissenschaftlichen Verbände Österreichs 1956—57. 64, 88, 90 S.

Merchant, Moelwyn, Shakespeare and the Artist. London 1958. 304 S. Ill.

Nuttall, Kenneth, Your book of acting; with illustrations by Janet Nuttall. London: Faber 1958. 68 S. Ill.

Piens, Gerhard, Conrad Ekhof und die erste deutsche Theaterakademie. (Berlin: Ministerium für Kultur 1956.) 140 S. (= Studienmaterial für die künstlerischen Lehranstalten [der Deutschen Demokratischen Republik] Theater. H. 4.)

Redgrave, Michael, Mask or face. Reflections in an Actor's Mirror. London: Heinemann 1958. 188 S. Ill.

Stanislavskii, Constantin, La formation de l'acteur. Introduction de Jean Vilar. Traduit de l'anglais par Elisabeth Janvier. Paris: O. Perrin 1958. 272 S. (= Coll. „Spectacles".)

Wright, Edward A., A primer for playgoers; an introduction to the understanding and appreciation of cinema — stage — television. Englewood Cliffs, N. H.: Pretice-Hall (1958). 283 S. Ill.

10. RELIGIÖSES THEATER

Adel, Kurt, Das Jesuitendrama in Österreich. Wien: Bergland-Verlag (1957). 105 S. Ill. (= Österreich-Reihe. Bd. 39/40.)

Haas, Carl Max, Das Theater der Jesuiten in Ingolstadt. Ein Beitrag zur Geschichte des geistlichen Theaters in Süddeutschland. Emsdetten (Westf.): Lechte 1958. 122 S. Ill. (= Die Schaubühne. Bd. 51.)

Musumarra, C., La sacra rappresentazione della Nativita nella tradizione italiana. Firenze: Olschki 1958. 196 S.

Poplatek, Jean, Studia z dziejów Jezuickiego teatru szkolnego w Polsce. Wroclaw: Ossolineum 1957. 225 S. Ill.

Wonisch, Othmar, Die Theaterkultur des Stiftes St. Lambrecht. Graz: Selbstverlag des Historischen Vereines für Steiermark 1957. 75 S. (= Zeitschrift des Historischen Vereines für Steiermark. Sonderband 2.)

11. COMMEDIA DELL'ARTE, VOLKSTHEATER, VOLKSSPIEL, LAIENSPIEL, KINDER- UND SCHULTHEATER

Cotes, Peter (d. i. Sydney Boulting), A handbook for the amateur theatre. (New York): Philosophical Libr. (1958). 447 S. Ill.

Dörrer, Anton, Tiroler Umgangsspiele. Ordnungen und Sprechtexte der Bozner Fronleichnamsspiele und verwandter Figuralprozessionen vom Ausgang des Mittelalters bis zum Abstieg des aufgeklärten Absolutismus. Innsbruck: Wagner 1957. 16, 568 S. Ill. (= Schlern-Schriften 160.)

Dramski prirucnik. Beograd: Centralni komitet. Narodne omladine Srbije 1957. 97 S. Ill.

Edwards, Hilton, The mantle of Harlequin; with a preface and two designs by Micheál Mac Liamóir. Dublin: Progress House 1958. 16, 128 S. Ill.

Jäggi, Willy (Hrsg.), Harlekin. Bilderbuch der Spaßmacher. Bildtexte und Nachwort von Siegfried Melchinger. Basel: Basilius Presse 1959. 158 S. Ill.

Leonhardt, Paul und *Konrad Helbing*, Das Spielhandwerk. Ein Arbeitsbuch für Laienspieler. (Textzeichnungen von Johannes Holzmeister.) Weinheim/Bergstr.: Laienspiel-Verlag (1958). 246 S.

Lutz, Joseph Maria, Die Münchner Volkssänger. Ein Erinnerungsbuch an die gute alte Zeit. Nach einer Sammlung von Erwin Münz bearbeitet. München: Süddeutscher Verlag (1956). 78 S. Ill.

Majer-Leonhard, Ernst, Fünfzig Jahre Laienspiel der Jugend. Bund der Freunde des städtischen Realgymnasiums Königstein im Taunus e. V. Frankfurt a. M.: Lutzeyer (1957). 20 S. Ill.

Morris, James, Amateur stage make-up. London: Pitman 1958. 42 S. Ill.

Pandolfi, V., La Commedia dell'arte. Vol. III. (Le Commedie mimiche, L'arte comica e la Chiesa.) Firenze: Sansoni 1958. 476 S. Ill.

Pandolfi, V., La Commedia dell'Arte. Vol. IV. La Poetica, Goldoni e Gozzi. Firenze: Sansoni Antiquariato 1958. 464 S. Ill.

Schmidt, Leopold, Volksschauspiel der Bergleute. Wien: Montan-Verlag 1957. 73 S. (= Leobener grüne Hefte 27.)

Theatre directory, suppliers and organizations. London: Stacey Publications (1958). 1, 12 S. (= Amateur stage handbooks.)

Vesseur, Theo, Boek en spel. Purmerend: J. Muusses. 48 Bl. (= Cahiers van het Werkcentrum voor leketoneel en creatief spel. No. 9.)

Wekwerth, Manfred, Stellungen, Gruppierungen, Gänge auf der Bühne. Leipzig: Hofmeister (1957). 24 S. Ill. (= Kleine Handbücherei des Laienspiels und Laientheaters. H. 3.)

White, Alice Violet, Making stage costumes for amateurs. New York: Sportshelf (1958). 79 S. Ill.

12. OPER UND OPERETTE. MUSIK IM SCHAUSPIEL

Albeck, Gustav, Den Jydske Opera. 1947 bis 1957. Aarhus: Universitetsforlaget 1957. 116 S. Ill.

Alley, Rewi, Die Peking-Oper. Eine Einführung. Bilder von Eva Siao. (Deutsch von Ruth Weiß. Tuschzeichnungen von Guan Liang.) Peking: Verlag Neue Welt 1957. 99 S.

Arundell, Dennis, The critic at the opera. London 1957. 424 S. Ill.

Bertram, Johannes, Mythos, Symbol, Idee in Richard Wagners Musik=Dramen. Hamburg: Hamburger Kulturverlag (1957). 336 S.

Blaukopf, Kurt, Herta Singer: Musik=führer Wien. Entdeckungsreise in die Hauptstadt der Musik. Wien: Verlag für Jugend und Volk (1957). 110 S.

Czerny, Peter, Opernbuch. Berlin: Hen=schel (1958). 919 S.

Dean, W., Händels Dramatic Oratorios and Masques. London 1958. 680 S.

The *Earl of Shrewsbury's opera* and Ingestre *brochure*. 1958. 46 S. Ill.

Favre, (Georges), Richard Wagner par le disque. Paris: Durand et Cie 1958. 91 S. Ill.

Fellner, Rudolf, Opera. Themes and Plots. London: Calder 1958. 368 S.

Günsberger, Eva, George Bernard Shaw und die Musik. Wien 1957. Diss. 5, 195 Bl.

Herbert—Caesari, E., Tradition and Gigli, 1600—1955. A Panegyric. Hale 1958. 160 S. Ill.

Kaubisch, Hermann, Operette. Ein Streif=zug durch ihr Reich. Düsseldorf: Pro=gress=Verlag Fladung (1958). 115 S. Ill.

Kerman, J., Opera as Drama. London 1958. 274 S.

Kloiber, Rudolf, Das große Opernbuch. Hamburg, Berlin: Deutsche Haus=bücherei (1958). 680 S. Ill.

Kloiber, Rudolf, Taschenbuch der Oper. (5. Auflage.) Regensburg: Bosse (1957). 912 S. Ill.

Newman, Ernest (originally William Roberts), Great operas; the definitive treatment of their history, stories, and music. New York: Vintage Books 1958. 440, 437 S.

Salter, Lionel, Going to the opera. Harmondsworth: Penguin Books 1958. 673 S. Ill. (Puffin books 118.)

Schneidereit, Otto, Operettenbuch. 5. Auf=lage. Berlin: Henschel 1958. 622 S.

Westerman, Gerhart von, Knaurs Opern=führer. Eine Geschichte der Oper. Mit einem Geleitwort von Hans Knapperts=busch. München, Zürich: Droemersche Verlagsanstalt (1957). 544 S. Ill.

Witeschnik, Alex., Musik aus Wien. Die Geschichte einer Weltbezauberung. Wien: Buchgemeinschaft Donauland (1958). 385 S. Ill.

Wolff, Helmuth Christian, Die Barock=oper in Hamburg (1678—1738). Bd. 1: Text. 416 S. Ill. Bd. 2: Notenbeispiele. 210 S. Wolfenbüttel: Möseler 1957.

Wood, Roger, A d'Oyly Carte album: a pictorial record of the Gilbert and Sullivan operas; foreword by Bridget D'Oyly Carte. 2nd ed. London: Black 1958. 68 S. Ill.

13. BALLETT, TANZKUNST, PANTOMIME

Arntzenius, L. M. G., Balletmuziek. Bilt=hoven: H. Nelissen 1958. 64 Bl. Ill. (Lees en luister.)

Balcar, Alexander J., Knaurs Ballett=Lexikon. Vorwort von Pavel Ludikar. (Übersetzt aus dem Französischen.) München, Zürich: Droemersche Ver=lagsanstalt (1958). 384 S. Ill.

Ballett Kalender 1959. (Hrsg.): Max Nie=haus. München: Nymphenburger Ver=lagshandlung (1958). 53 Bl.

Les *Ballets* du Grand Théâtre de Moscou. (Avant=propos par Miche= Renault. Préface de Mikhail Tchoulaki.) Paris: Éditions Cercle d'art 1958. 94 S. Ill.

Baron (i. e. Baron Stirling Henry Nahum), Ballet finale: Introduction and com=mentary by Arnold L. Haskell. London: Collins 1958. 192 S. Ill.

Brunelleschi, Elsa, Antonio and spanish dancing. London: Black 1958. 96 S. Ill.

Crowle, Pigeon, The nutcracker ballet, a Christmas fantasy and its history. Photographs by Mike Davis, with a foreword by Alexandre Benois, and a preface by David Lichine. London: Faber 1958. 52 S. Ill.

Crowle, Pigeon, Your book of ballet. With drawings by the author. London: Faber 1958. 3, 62 S. Ill.

Davis, Mike (phot.), Mike Davis at London's Festival Ballet, ed. by A. George Hall. London 1957. 48 S. Ill.

Davis, Mike (photographer), Mike Davis at the Royal Ballet. London: Oldbourne P. 1958. 144 S. Ill.

Dorcy (Jean), Cycle des initiations à la danse. (II.) A la rencontre de la mime et des mimes, Decroux, Barrault, Marceau. Suivi de textes inédits de Etienne Decroux: Pour le pire et pour le meilleur; Jean-Louis Barrault: la Mime tragique; Marcel Marceau: le Halo poétique... Neuilly-sur-Seine: Les Cahiers de danse et de culture 1958. 159 S. Ill.

Drew, David, The Decca book of ballet; with an introduction by Ernest Ansermet and a short history of ballet by Arnold L. Haskell. London: Muller (1958). 29, 572 S. Ill.

Enkelmann, S(iegfried), Ballett in Deutschland. Folge 2. Berlin: Rembrandt-Verlag (1957).

Epstein, Alvin, The mime theatre of Etienne Decroux. Boston: Chrysalis 1958. 15 S. Ill.

Fiske, Roger, Ballet music. London: Harrap 1958. 88 S. Ill.

Franks, Arthur Henry (ed.), Beginner's book of dance and ballet. New York: Sterling Pub. Co. (1958). 128 S. Ill.

Hart, John, The Royal Ballet in performance at Covent Garden. London: Faber 1958. 160 S. Ill.

Haskell, Arnold Lionel (ed.), The ballet annual 1959; a record and year book of the ballet. London: Black, New York: Macmillan (1958). 146 S. Ill.

Haskell, Arnold L., Baron's Ballet Finale. London: Collins 1958. 192 S. Ill.

Haskell, Arnold and *Mary Clarke* (ed.), World Ballet. London: Hulton Press 1958. 160 S. Ill.

Jovanovits, Mara, Ballett. Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur 1957. Ill.

Jovanovits, Mara, Choreographie. (Text: K(arl) G(otthilf) Kachler. Zeichnungen: Max Oertli. St. Gallen: Tschudy (1958). 30 S. Ill.

Kirstein, Lincoln, What ballet is about: an American glossary; a portofolio of photographs of the New York City Ballet by Martha Swope. New York: Dance Perspectives 1958.

Koning, David, Ballet in Nederland. Amsterdam: De Bezige Bij. (1957). 116 Bl.

Lawson, Joan and *Revitt, Peter,* Dressing for the ballet. London: Black 1958. 96 S. Ill.

Leslie, Serge, The seven leagues of a dancer being an account of the career of Doris Niles. London: Beaumont 1958. (6), 234 S. Ill.

Lido, Serge (photographer), Ballet. 8; pref. de Marie Rambert. Paris: Art et Industrie. London: Black (1958). 22 S. Ill.

Mara, Thalia, Ballett für Anfänger. Wir üben zu Hause weiter. Unter Mitarbeit von Lee Wyndham. Ill. von George Bobrizky. (Übersetzung aus dem Englischen von Silvia Spahni.) Zürich, Stuttgart: Rascher 1958. 64 S. Ill.

Niehaus, Max, Junges Ballett. (München: Nymphenburger Verlagshaus [1957]). 72 S. Ill.

Searle, H., Ballet Music — An Introduction. London 1958. 240 S. Ill.

Selby-Lowndes, Joan, How a ballet is produced. London: Routledge & K. Paul 1958. 11, 145 S. Ill. (= How series, edited by Phebe Snow.)

Severn, Gerald, Teach your child ballet; based on Boris Kniaseff's new system. London: Heinemann 1958. (40 S.) Ill.

Swinson, Cyril, Londons Festival Ballet. London: 1958. 32 S. Ill. (= Dancers of to-day. No. 4.)

Swinson, Cyril (William), The Royal Ballet today. London: Black 1958. 32 S. Ill. (= Dancers of to-day. No. 14.)

Viveash, Cherry, Tales from the ballet. London, Cardiff: Ronald (1958). 78 S. Ill.

Williamson, Audrey, Ballet of 3 decades. London: Rockliff (1958). 11, 192 S. Ill.

14. PUPPENTHEATER, SCHATTENTHEATER

Bulthuis (Rico), Het moderne handpoppenspeel. Deventer, Antwerpen, Djarkata: Ae. E. Kluwer (1957). 16 Bl. Ill.

Hamacher, Franz, Von großen und kleinen Holzköpfen. Buxheim/Iller: Martin-Verlag (1956). 32 Bl. Ill.

Le Bolzer, (Guy), La Marionettes à la conquete de Paris (Lafaye, Joly, Tournaire). Paris: Le Terrain vague (1957). 120 S. Ill.

Lee, Miles (Allday), Puppet theatre: production and manipulation; illustrated by Olivia Hopkins; introduction by Cyril Beaumont. London: Faber 1958. New York: Essential Books 1958. 188 S. Ill.

Monique Ray, Le Musée historique, le Musée international de la marionnette. Lyon, Hôtel Gadagne ... Guide sommaire. Lyon: Société des amis du Musée de Gadagne 1957. 39 S. Ill.

Murray, Gordon, Puppets: press-out patterncards and full instructions for making any number of marionettes, using thin card and gummed paper strip as the main materials; illustrated by Tony Hart. Harmondsworth: Penguin Books 1958. 16 S. Ill. (= Puffin picture book. No. 112.)

Pratt, Lois H., The puppet do-it-yourself book; a handbook for beginners and teachers with three hand-puppet plays; il. by Carol Batdorf. New York: Exposition Press (1957). 75 S. Ill.

Puppen-Spieler. Mensch, Narr, Weiser. Festgabe Max Jacob zum siebzigsten Geburtstag. Für den Freundeskreis der Hohnsteiner Puppenspiele hrsg. von Herbert Just. Kassel, Basel: Bärenreiter-Verlag (1958). 32, 177 S. Ill.

Wilkinson, Roy, Festival and puppet plays. Leeds: E. J. Arnold (1958). 88 S. Ill.

15. FEST UND FESTSPIEL

Bayreuth 1958. (Bayreuth): Verlag der Festspielleitung (1957). 7 Bl. Ill.

Bergfeld, Joachim, Von Tribschen nach Bayreuth. Richard Wagners Weg zur Verwirklichung seiner Festspielidee. Zürich: Komm. Buchhandlung Michelsen (1957). 2, 16 S.

Bregenzer Festspiele. 18. Juli bis 17. August 1958 (Bregenz: Festspielgemeinde 1958.) 68 S. Ill.

Europäische Vereinigung der Musikfestspiele. Die Rolle der Festspiele im kulturellen Leben Europas. Umfrage. Genf: Europäisches Kulturzentrum (1957). 56 S. (= Bulletin des Europäischen Kulturzentrum. Jahr 5, 1957, Mai, Sondernummer.)

Fünf Jahre Händel-Festspiele in Halle. (Halle: Rat der Stadt Halle 1957). 8 ungez. Bl. Ill.

Glyndebourne (Festival programme book). London 1957. 84 S. 1958, 88 S. Ill.

Salzburger Festspiele 1958. Idee und Wirklichkeit. (Salzburg: Schaffler 1958.) 166 S. Ill.

Schmidt-Weiss, W(olfgang), Bayreuth-Interview 1957/58 mit aktuellen Presseberichten. Ein konstruktiver Diskussionsbeitrag. Heidelberg: Selbstverlag 1957. 28 S. Ill.

Schwetzinger Festspiele. Veranstalter: Die Schwetzinger Festspiele G. m. b. H. mit dem Süddeutschen Rundfunk. Für den Inhalt des Heftes verantwortlich: Willy Grüb. 1956. 1957. 1958. (Stuttgart: Süddeutscher Rundfunk 1956—1958.)

Spicer, Dorothy Gladys, Festivals of Western Europe. New York: H. W. Wilson 1958. 286 S.

The *Stratford Festival,* 1953—1957; a record in pictures and text of the Shakespearean Festival in Canada; with a foreword by the Vincent

Massey, and an introduction by Herbert Whittaker. Toronto: Clarke Irwin (London: Harrap) 1958. 32 S. Ill.

Théâtre des Nations. Paris, rendez=vous des théâtres du monde. (Du Festival de Paris au Théâtre des nations, avant=propos par A.=M. Julien) Paris: Théâtre des nations 1957. Ill.

16. PUBLIKUM UND KRITIK

Agate, James (comp.), The English dramatic critics; an anthology, 1660—1932. New York: Hill & Wang (1958). 382 S. (= Dramabooks D 15.)

Young, Stark, Immortal shadows; a book of dramatic criticism. New York: Hill & Wang (1958). 280 S.

17. HÖRSPIEL UND FERNSEHEN

Süddeutscher Rundfunk. Das *Hörspiel* im Süddeutschen Rundfunk. Rückblick auf das Hörspielprogramm im Winterhalbjahr 1956/57 und Sommerhalbjahr 1957. Hrsg. von der Intendanz des Süddeutschen Rundfunks. Red.: Willy Grüb. Ill.: Hans Geipel. (Stuttgart: Süddeutscher Rundfunk 1958.) 12 Bl.

Settel, Irving, How to write television comedy. Boston: The Writer (1958). 228 S.

18. ZEITSCHRIFTEN

Die Bühne. H. 1. Oktober 1958. Wien: Austria=International 1958.

19. KABARETT, REVUE, SINGSPIEL=HALLE, SHOW, VARIETÉ, ZIRKUS

Henderson, J. Y. (und *Richard Taplinger*), Seltsame Patienten. Tierarzt im größten Zirkus der Welt. (Ins Deutsche übertragen von J. N. Lorenz [d. i. Josef Novotny]). (Wien): Ullstein (1956). 164 S. (= Bunte leuchtende Welt.)

Julien (Édouard), Toulouse=Lautrec, Moulin Rouge et cabarets. Paris: F. Hazan, London: Methuen 1958. 12 S. Ill. (= Petite encyclopédie de l'art. 16.)

Kern, Alfred, Le clown. Paris: Gallimard 1957.

Kerr, Alex, Wilde Tiere — meine Freunde. Ein Dompteur erzählt. (Aus dem Englischen übersetzt von Mathilde Müller.) Hamburg: Hoffmann und Campe (1958). 219 S. Ill.

Kober, August Heinrich, Ich wanderte mit dem Zirkus. Frankfurt a. M.: Verlag der Frankfurter Bücher (1958). 198 S. Ill.

Kramberg, Karl Heinz, Der Clown. Marginalien zur Narretei. (München): Rinn (1958). 59 S. Ill.

Matiasek, Helmut, Die Komik der Clowns. Wien 1957. Diss. 164 Bl.

Proske, Roman, Löwen, Tiger und ich. (Die Übertragung aus dem Amerikanischen besorgte Werner von Grünau.) (München): Kindler (1958). 322 S. Ill.

Newton, Douglas, Clowns; pictures by Barbara Jones. London: Harrap. 1958. 191 S. Ill.

Seite

Gressieker (293) — Wolfgang Hildesheimer (293) — Kurt Klinger (294) — Hanno Lunin (295) — Claus B. Maier (295) — Johannes Mario Simmel (296) — Erwin Sylvanus (296) — Theodor Schübel (297) — Hans Dieter Schwarze (297) — Dieter Waldmann (297) — Günther Weisenborn (298) — Gert Weymann (298) — Karl Wittlinger (299) 289

Theater und Film. Von Willi Flemming (Mainz) 300

Die Schichten des künstlerischen Films. Ein Beitrag zur Ästhetik des Films. Von Peter Söllinger (Leoben) 313

Flucht aus der Sprache. Von Franz Cuno (Konstanz) 325

Eleonora Duse und Österreich (Schluß). Von Kurt Klinger (Wien=Rom) 334

Schreckensvolle Majestät des Schmerzes. Über die Festspiele in Epidauros/Griechenland. Von Ingeborg Meyer=Sickendiek (Marl in Westfalen). Mit Tafeln XIII und XIV 350

Schatztruhe

Aus dem Stammbuch des Wiener Schauspielers S. G. Koch. Von Karl Mras (Wien). Mit Tafeln XV und XVI 353

Besprechungen

Mátyás Horány, Das Esterházysche Feenreich (H. Kindermann) 355

Stadttheater Basel, 1834—1959. Festschrift zur Feier des 125jährigen Bestehens des Basler Stadttheaters. Herausgegeben von R. Schwabe (M. Dietrich) 356

Lexique international de Termes. Zusammengestellt von K. Rae und R. Southern (H. Kindermann) 357

Walter Unruh, ABC der Theatertechnik (M. Dietrich) 358

Bibliographie des im Jahre 1958 angezeigten theaterwissenschaftlichen Schrifttums. Von Franz Hadamowsky (Wien) 359

DIE MITARBEITER VON HEFT 4

Franz Cuno, Konstanz, Tägermoosstraße 25.

Univ.=Prof. Dr. W. Flemming, Budenheim/Mainz, Südstraße 27.

Direktor Dr. Franz Hadamowsky, Österreichische Nationalbibliothek, Wien I.

Kurt Klinger, Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien.

Ingeborg Meyer=Sickendiek, Marl in Westfalen, Brasserstraße 148.

Univ.=Prof. Dr. Karl Mras, Wien XVIII, Thimiggasse 25.

Dr. Peter Söllinger, Bundesrealgymnasium Leoben, Steiermark.

Dr. H. Wanderscheck, Berlin=Charlottenburg, Westendallee 122.

Schöne Geschenkbücher

GERHARD SCHMIDT

DIE ARMENBIBELN DES 14. JAHRHUNDERTS

XII, 163 Seiten. 44 Tafeln, Quart. 1959. Halbleinen S 180.—, DM 30.—

Die Armenbibel (Biblia Pauperum) ist ein besonderes Ausdrucksmittel der spätmittelalterlichen Frömmigkeit, das Szenen des Alten und des Neuen Testamentes typologisch gegenüberstellt. Der Verfasser untersucht die ältesten überlieferten Exemplare und rekonstruiert ihr verlorenes Original, das um 1250 in Österreich entstanden sein muß. Die sorgfältige Studie ist mit reichhaltigen Bildbeigaben ausgestattet, die ein ungemein reizvolles Material zur süddeutschen Buchmalerei bekanntmachen. Die anschaulich zusammenfassenden Erläuterungen zu den einzelnen Tafeln machen auch dem Laien die ikonographische Bedeutung der dargestellten Szenen leicht zugänglich.

GOETHE — ZWÖLF AQUARELLE

Mit einleitendem Text herausgegeben von Gerhard Femmel

43 Seiten. 12 farbige Lichtdrucktafeln. Quart (Querformat). 1958.
Herabgesetzter Preis: Leinen DM 10.—

An Hand von zum Teil erstmalig veröffentlichten Landschaftsaquarellen bietet der schön ausgestattete Band einen Überblick über das reizvolle, bisher wenig beachtete Schaffen des Aquarellmalers Goethe. „Wie so viele Künstler war Goethe eine ausgesprochene Doppelbegabung. Wäre der Dichter nicht zum Zuge gekommen, wäre der Maler in ihm sicherlich zu hohem Ruhme gelangt. Auch so wirkt das zeichnerische und malerische Werk Goethes eindringlich über seine Zeit hinaus" (Die Weltkunst). Dieses Buch ist ein wirklich preiswertes und zugleich erlesenes Geschenk für alle Kunst- und Goethe-Freunde.

HERMANN BÖHLAUS NACHF. / GRAZ-KÖLN